

GAMA

n.3

Estudos Artísticos, janeiro-junho 2014
semestral / ISSN 2182-8539 / e-ISSN 2182-8725

CIEBA-FBAUL



GAMA

n. 3

Estudos Artísticos, janeiro-junho 2014
semestral / ISSN 2182-8539 / e-ISSN 2182-8725

CIEBA-FBAUL

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos,
Volume 2, número 3, janeiro-junho 2014,
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa & Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes

Revista **GAMA**, Estudos Artísticos,
Volume 2, número 3, janeiro-junho 2014,
ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725
Ver arquivo em › gama.fba.ul.pt

Revista internacional com comissão científica
e revisão por pares (sistema *double blind review*)

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa & Centro de Investigação
e de Estudos em Belas-Artes

**Revista indexada nas seguintes
plataformas científicas:**

- DOAJ / Directory of Open Access Journals
› www.doaj.org
- SHERPA / RoMEO › www.sherpa.ac.uk
- EBSCO host (catálogo) › www.ebscohost.com
- Open Academic Journals Index
› www.oaji.net
- GALE — Cengage Learning / Informe académico
› www.cengage.com

**Revista aceite nos seguintes sistemas de resumos
biblio-hemerográficos:**

- CNEN / Centro de Informações Nucleares,
Portal do Conhecimento Nuclear «LIVRE!»
› portalnuclear.cnen.gov.br

Periodicidade: semestral
Revisão de submissões: arbitragem duplamente
cega por Pares Académicos
Direção: João Paulo Queiroz
Relações públicas: Isabel Nunes
Assessoria: Pedro Soares Neves
Logística: Lurdes Santos
Gestão financeira: Cristina Fernandes, Isabel Pereira,
Andreia Tavares

Propriedade e serviços administrativos:

Faculdade de Belas-Artes da Universidade de
Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689

Crédito da capa: Sobre obra de Matilde Grau,
E pluribus unum, porcelana, 165 cm ø, 2007.

Projeto gráfico: Tomás Gouveia

Paginação: Tomás Gouveia, Inês Chambel

Impressão e acabamento: Grafilinha, Lda.

Tiragem: 500 exemplares

Depósito legal: 355912 / 13

PVP: 10€

ISSN (suporte papel): 2182-8539

ISSN (suporte eletrónico): 2182-8725

ISBN: 978-989-8300-87-4

Aquisição de exemplares, assinaturas e permutas:

Revista Gama

Faculdade de Belas-Artes da Universidade
de Lisboa / Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes — Largo da Academia Nacional
de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal
T +351 213 252 108 / F +351 213 470 689
Mail: congressocso@gmail.com



CONSELHO EDITORIAL /
PARES ACADÉMICOS DO NÚMERO 3
Pares académicos internos:

Artur Ramos
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

João Paulo Queiroz
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

Luís Jorge Gonçalves
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Faculdade de Belas-Artes).

Margarida P. Prieto
(Portugal, Universidade de Lisboa,
Centro de Investigação e de Estudos
em Belas-Artes).

Pares académicos externos:

Almudena Fernández Fariña
(Espanha, Facultad de Bellas Artes de
Pontevedra, Universidad de Vigo).

Álvaro Barbosa
(China, Macau, Universidade de São
José (USJ), Faculdade de Indústrias Criativas)

António Delgado
(Portugal, Instituto Politécnico de Leiria,
Escola Superior de Artes e Design).

Aparecido José Cirilo
(Brasil, Universidade Federal do Espírito
Santo, Vitória, ES).

Carlos Tejo
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

Cleomar Rocha
(Brasil, Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais).

Francisco Paiva
(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras).

Heitor Alvelos
(Portugal, Universidade do Porto,
Faculdade de Belas Artes).

Joan Carlos Meana
(Espanha, Universidad de Vigo,
Facultad de Bellas Artes de Pontevedra).

Joaquim Paulo Serra
(Portugal, Universidade Beira Interior,
Faculdade de Artes e Letras).

Joaquín Escuder
(Espanha, Universidad de Zaragoza).

Josep Montoya Hortelano
(Espanha, Universitat de Barcelona,
Facultat de Belles Arts).

Josu Rekalde Izaguirre
(Espanha, Universidad del País Vasco,
Facultad de Bellas Artes).

Maria do Carmo Freitas Veneroso
(Brasil, Universidade Federal
de Minas Gerais (UFMG), Escola
de Belas Artes).

Marilice Corona
(Brasil, Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes).

Maristela Salvatori
(Brasil, Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Artes).

Mònica Febrer Martín
(Espanha, artista independente).

Neide Marcondes
(Brasil, Universidade Estadual Paulista,
UNESP).

Nuno Sacramento
(Reino Unido, Scottish Sculpture
Workshop, SSW).

Orlando Franco Maneschy
(Brasil, Universidade Federal do Pará,
Instituto de Ciências da Arte).

GAMA

n.3

Estudos Artísticos, janeiro-junho 2014
semestral / ISSN 2182-8539 / e-ISSN 2182-8725

CIEBA-FBAUL

Resgatar memórias, reviver olhares, e trilhar os caminhos da arte JOÃO PAULO QUEIROZ	<i>Retrieving memories, reviving perspectives, endeavouring the paths that lead to art</i> JOÃO PAULO QUEIROZ	14-18
--	--	-------

1. Artigos originais	1. Original articles	20-223
-----------------------------	-----------------------------	--------

Eustáquio Neves: arte e resistência SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	<i>Eustáquio Neves: art and resistance</i> SANDRA M. LÚCIA PEREIRA GONÇALVES	20-26
---	---	-------

Un reencuentro con la cerámica en la escultura de Matilde Grau ALAITZ SASIAIN CAMARERO-NUÑEZ	<i>A return back to ceramics in Matilde Grau's sculpture</i> ALAITZ SASIAIN CAMARERO-NUÑEZ	27-34
--	---	-------

Azulejos murais na contemporaneidade: Um estudo de caso da artista plástica Marian Rabello MARCELA BELO GONÇALVES & CILIANI CELANTE ELOI JERÔNIMO	<i>Mural tiles at contemporary times: a study of the artist Marian Rabello</i> MARCELA BELO GONÇALVES & CILIANI CELANTE ELOI JERÔNIMO	35-42
--	---	-------

Reinaldo Eckenberger: imagens petrificadas de desejos e jogos da imaginação ERIEL DE ARAÚJO SANTOS	<i>Reinaldo Eckenberger: petrified images of desires and games of imagination</i> ERIEL DE ARAÚJO SANTOS	43-51
--	---	-------

Ancestralidade, memória e arquivo: apontamentos sobre os projetos de Vieira Andrade PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA	<i>Ancestrality, memory and archive: notes about Vieira Andrade's projects</i> PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA	52-60
---	---	-------

Mineiros de Butiá: um registro histórico e social gravado em xilogravuras NORBERTO STORI	<i>Miners of Butiá: an historical and social record on wood engravings</i> NORBERTO STORI	61-67
--	--	-------

Máscara e Medo na Obra "Tipos do Mar" do Pintor Evaristo Valle MAXIMILIANO FRANCISCO GUTIEZ	<i>Masks and fear in the artwork 'Types from Sea' from painter Evaristo Valle</i> MAXIMILIANO FRANCISCO GUTIEZ	68-74
---	---	-------

Ocaña, el pintor travesti de las Ramblas de Barcelona MARÍA BETRÁN TORNER	<i>Ocaña, the Barcelona's Ramblas transvestite painter</i> MARÍA BETRÁN TORNER	75-81
---	---	-------

Fiesta y cultura popular en la obra de Ocaña. Una reinterpretación contracultural JOSÉ NARANJO FERRARI	Fiesta and popular culture in Ocaña's work. An alternative reinterpretation JOSÉ NARANJO FERRARI	82-92
A memória e a ruína em Ulysses MÔNICA PEREIRA JUERGENS AGE	<i>The memory and the ruin in Ulysses</i> MÔNICA PEREIRA JUERGENS AGE	93-100
Paulo de Cantos: Máquina de Ensinar Pelo Desenho MARIA R. N. DE A. E CASAL PELAYO	<i>Paulo de Cantos: Teaching Machine Through Drawing</i> MARIA R. N. DE A. E CASAL PELAYO	101-110
Herramientas matemáticas en la lectura de obras de arte complejas: Los grupos de Klein y la poesía visual de Joan Brossa MANUEL ARAMENDÍA ZUAZU	<i>Mathematical tools for the reading of complex art works: Klein's groups and the visual poetry of Joan Brossa</i> MANUEL ARAMENDÍA ZUAZU	111-120
A distensão do tempo e da memória nos livros/objeto de Fernando Augusto ALMERINDA DA SILVA LOPES	<i>The distension of time and memory in the books/object of Fernando Augusto</i> ALMERINDA DA SILVA LOPES	121-130
Cartografias de si: a partir do livro de artista <i>One Week</i> (2011) de Isabel Baraona JOANA GANILHO HENRIQUES MARQUES	<i>Cartographies of itself: from One Week (2011) by Isabel Baraona</i> JOANA GANILHO HENRIQUES MARQUES	131-138
Objetos de estimação, os estranhos e enigmáticos relicários de Jeanete Musatti ROSELI APARECIDA DA SILVA NERY	<i>Affective objects, strange and enigmatic reliquaries of Jeanete Musatti</i> ROSELI APARECIDA DA SILVA NERY	139-149
Danuta Wojciechowska e a emoção da cor CRISTINA M. MARQUES BATISTA SALVADOR	<i>Danuta Wojciechowska and the thrill of color</i> CRISTINA M. MARQUES BATISTA SALVADOR	150-157
Paulo Nazareth e os folhetos "Aqui é arte" RAFAEL PAGATINI	<i>Paulo Nazareth and leaflets "Here is art"</i> RAFAEL PAGATINI	158-163

O Campo Expandido nas Obras de Leda Catunda ANDREISSE SABADIN & SONIA MONEGO	The Expanded field in the artwork of Leda Catunda ANDREISSE SABADIN & SONIA MONEGO	164-170
Rodrigo Oliveira: Monopólio da pureza desalinhada PEDRO FILIPE RODRIGUES POUSADA	Rodrigo Oliveira: Monopoly of the unaligned purity PEDRO FILIPE RODRIGUES POUSADA	171-179
Adrienne Salinger, microhistorias y Living Solo M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ	Adrienne Salinger, microhistories and Living Solo M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ	180-189
La temporalidad y sus espacios. La fotografía como lugar de acontecimiento JOAQUIM CANTALOEZELLA PLANAS	Temporality and its spaces. The photography as event's place JOAQUIM CANTALOEZELLA PLANAS	190-201
Uaré tinta: a pintura como investigação na obra de Moisés Crivelaro CRISTIANE HERRES TERRAZA	Uaré tinta (air is ink) — painting as research in the work of Moses Crivelaro CRISTIANE HERRES TERRAZA	202-209
O cinema e o desenho de Manuel Matos Barbosa ANTÓNIO MANUEL DIAS COSTA VALENTE	The movies and the drawing of Manuel Matos Barbosa ANTÓNIO MANUEL DIAS COSTA VALENTE	210-216
El sol, el viento, la lluvia y el pintor. La naturaleza y el azar como agentes creadores en la pintura de Lucio Muñoz JOSÉ MANUEL GARCÍA PERERA	The sun, the wind, the rain and the painter. Nature and chance as creative agents in Lucio Muñoz's painting JOSÉ MANUEL GARCÍA PERERA	217-223
2. Gama, instruções aos autores	3. Gama, instructions to authors	226-250
Condições de submissão de textos	Submitting conditions	226-228
Manual de estilo da Gama — meta-artigo	Style guide of Gama — meta-paper	230-239
Chamada de trabalhos: VI Congresso CSO'2015 em Lisboa	Call for papers: VI CSO'2015 in Lisbon	240-242

<i>Gama, um local de criadores</i>	<i>Gama, a place of creators</i>	244-251
Notas biográficas: conselho editorial / pares académicos	<i>Editing comittee / academic peers: biographic notes</i>	244-250
Sobre a <i>Gama</i>	<i>About the Gama</i>	250
Ficha de assinatura	<i>Subscription notice</i>	250

Resgatar memórias, reviver olhares, e trilhar os caminhos da arte

*Retrieving memories, reviving perspectives,
endeavouring the paths that lead to art*

Editorial

JOÃO PAULO QUEIROZ*

*Par académico interno / diretor da Revista Gama. Artista Visual e professor universitário.

AFILIAÇÃO: Portugal, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos de Belas-Artes. Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: joao.queiroz@fba.ul.pt

A revista de estudos artísticos GAMA encontra, neste terceiro número, um caminho mais definido dentro do projeto global da comunicação de artistas sobre as obras de outros artistas. A Revista GAMA percorre tradições, registos, ações e intervenções artísticas, que assinalaram diversos momentos, com diferentes graus de difusão. São aqui referidas e revisitadas obras que, na sua construção, recorrem a memórias e a histórias. Outras obras são resgatadas do possível esquecimento, por terem sido produzidas em épocas mais ou menos recentes ou mais recuadas.

Visa-se resgatar, recuperar a arte: é voltar a olhar, pelo escopo particular de um artista, a intervenção de um outro artista, com algum tempo de intervalo entre ambos. Este intervalo é um tempo de sedimentação, de filtragem, ou de recuperação de valores quase esquecidos. O tempo pode fornecer um ponto de vista privilegiado que permite novas interpretações, valorizações, interligações. Permite-se a reativação, o restauro: restauro não no sentido material, mas no sentido da reapresentação do conteúdo possibilitando reforçar um “museu

imaginário,” livre de fronteiras e de hierarquias estabelecidas (Malraux, 2013). Os objetos de arte anteriores podem ter originado, ou vir a originar, novas obras, na sequência imprevisível dos discursos humanos mais significativos, reagrupando-se em termos de “ação” ou de “orientação,” de “imagem” ou de “palavra” (The Warburg Institute, 2014), permitindo “restituir ao discurso o caráter de acontecimento” (Foucault, 1997).

O artigo “Eustáquio Neves: arte e resistência” de Sandra Gonçalves (Rio Grande do Sul, Brasil) que integra no trabalho de composição fotográfica a identidade e tradição, que se pode tomar como significativa de uma realidade multicultural brasileira, questionando lugares através de séries como a “objetivação do corpo.”

Alaitz Sasiain (Espanha), no texto “Un reencuentro con la cerámica en la escultura de Matilde Grau,” revisita as obras desta escultora, que da tradição da porcelana e da sua fragilidade, reconstrói uniões, ligações. Novas possibilidades de identidades objetivadas, que questionam de modo plástico e interpelativo as questões de identidade e género, ou de multiculturalismo: novas realidades são entidades significantes.

O artigo, “Azulejos murais na contemporaneidade,” de Marcela Gonçalves & Ciliani Jerônimo (Espírito Santo, Brasil), revisita a obra da artista autodidata Marian Rabello (n. 1931), especificamente os seus painéis de cerâmica instalados nos 60 e 70 em meia centena de locais, com predominância da cidade de Vitória.

Eriel de Araújo Santos (Bahia, Brasil), em “Reinaldo Eckenberger: imagens petrificadas de desejos e jogos da imaginação” revisita a obra do ceramista argentino radicado no Brasil, Eckenberger, onde o *kitsch*, o erotismo, e o carnaval, parecem metaforizar a condição humana, como a obra “eskitschofrenia” testemunha.

O texto “Ancestralidade, memória e arquivo: apontamentos sobre os projetos de Vieira Andrade,” de Paula Almozara (São Paulo, Brasil), apresenta o trabalho de pesquisa em torno das origens portuguesas do artista Vieira de Andrade. As mulheres de negro, entre as quais Delfina, de Vila Verde, Portugal, são apropriadas numa interrogação identitária profunda. Uma das suas imagens, composta por um pequeno busto inserido em contextos locais, deu origem à capa do presente número da GAMA nº 3.

Norberto Stori (São Paulo, Brasil), em “Mineiros de Butiá: um registro histórico e social gravado em xilogravuras” apresenta o xilogravador Danúbio Gonçalves, promotor de grupos de gravura em Porto Alegre em 1950 e autor de uma obra de aproximação ao neorrealismo em torno da dureza da vida dos mineiros do interior de Rio Grande do Sul.

O artigo “Máscara e Medo na Obra “Tipos do Mar” do Pintor Evaristo Valle”

de Maximiliano Francisco Gutiez (Brasil / Espanha) apresenta as obras de um artista espanhol (1873-1951), pintor e dramaturgo, encarcerado quer pela agorafobia, quer pela repressão de um regime fascista: tudo parece jogar-se na subtileza das máscaras e do medo calado.

María Betrán (Espanha) no artigo "Ocaña, el pintor travesti de las Ramblas de Barcelona" revisita as aguarelas em autorretrato, e as performances fotográficas e instalações, nas quais Ocaña, ao longo dos anos, se disfarça e mascara, até o seu disfarce de sol, em 1983, se incendiar de modo funesto.

Também Ocaña é o centro do artigo "Fiesta y cultura popular en la obra de Ocaña: Una reinterpretación contracultural" de José Naranjo (Espanha). Identifica-se como inovadora a apropriação da tradição andaluza, popular, tradicional e religiosa, que o artista faz nas suas performances e autorrepresentações, também aqui associadas à estética *camp* (Sontag, 2008).

Mônica Age (Santa Catarina, Brasil), no texto "A memória e a ruína em Ulysses," aborda a escultura instalada de José Rufino. A peça Ulysses, baseada em Homero, recupera um sentido de ruína utópica e de inutilidade maquínica.

A metáfora do corpo humano como máquina é também abordada por Raquel Pelayo (Portugal), em "Paulo de Cantos: Máquina de Ensinar Pelo Desenho." Os manuais escolares deste prolífico autor (1893-1979) de divulgação escolar dos anos 30 sintetiza de modo quase ingênuo a metáfora fascista do Estado como um mecanismo, em que todas as peças contribuem para um resultado desejado. O futurismo transforma-se em alegres cartilhas desenhadas.

O texto "Herramientas matemáticas en la lectura de obras de arte complejas: Los grupos de Klein y la poesía visual de Joan Brossa," por Manuel Aramendía (Espanha) procura aplicar a teoria de grupos, de Félix Klein, à poesia visual de Joan Brossa, através de alguns exemplos.

Almerinda da Silva Lopes (Espírito Santo, Brasil), no artigo "A distensão do tempo e da memória nos livros / objeto de Fernando Augusto" debruça-se sobre o universo arquivístico expressivo presente nos livros de artista de Fernando Augusto, ora repositórios de registos e memórias, ora elisões de registos terceiros.

Também o livro de artista é debatido no artigo "Cartografias de si: a partir do livro de artista 'One Week' (2011) de Isabel Baraona," de Joana Ganilho Marques (Portugal), onde a obra consistente de Isabel Baraona, tanto prática como teórica, é discutida dentro dos seus temas com mais potencial de discussão: a casa, a relação.

As memórias encenadas de Jeanette Musatti são debatidas por Roseli Nery (Rio Grande do Sul, Brasil), no artigo "Objetos de estimação, os estranhos e

enigmáticos relicários de Jeanete Musatti.” O quotidiano e a pequena escala são usados como potenciadores de confrontos, visando minúcias.

O livro infantil ilustrado é o tema da autora polaca Danuta Wojciechowska, radicada em Portugal, e debatida no artigo “Danuta Wojciechowska e a emoção da cor,” por Cristina Salvador (Portugal).

Rafael Pagatini (Espírito Santo, Brasil), no texto “Paulo Nazareth e os folhetos ‘Aqui é arte’” apresenta o projeto de Paulo Nazareth, de se deslocar do interior da América Latina aos Estados Unidos acumulando poeira nos pés, e registrando momentos com mensagens dirigidas aos estereótipos do primeiro mundo, e também ao mundo da arte de matriz anglo-saxónica. Podendo situar-se na oposição do orientalismo (Said, 2001), o discurso é consistente e pertinente, implicando um confronto com a história do presente e entendendo a arte numa perspetiva relacional (Bourriaud, 2009).

O artigo “O Campo Expandido nas Obras de Leda Catunda,” de Andreisse Sabadin & Sonia Monego (Santa Catarina, Brasil), revisita a obra híbrida de Catunda, entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade, convocando-se o tema do “campo expandido” (Krauss, 1979).

Aprofundando a discussão do campo expandido (Krauss, 1979), Pedro Pousada (Portugal), no artigo “Rodrigo Oliveira: Monopólio da pureza desalinhada” apresenta obra deste escultor debatendo-a em torno de conceitos como o de sinédoque, decepção, comércio, liberdade e modernidade.

M. Montserrat López (Espanha), no artigo “Adrienne Salinger, microhistórias y Living Solo,” revisita esta viagem de este a oeste dos EUA registrando os que vivem sós, e o seu registo autobiográfico, confrontando a subjetividade narrativa com a objetivação do lugar e da pessoa.

Debatendo a fotografia e a instalação, o artigo “La temporalidad y sus espacios: la fotografía como lugar de acontecimiento,” de Joaquim Cantalozella (Espanha), apresenta derivas (Debord, 1958) e debate os campos das iconotopias semânticas.

Cristiane Terraza (Brasília, Brasil), no texto “Uaré tinta: a pintura como investigação na obra de Moisés Crivelaro,” apresenta as pinturas que se apropriam das estampagens industriais para sobrepor camadas de significação icónica e linguística suplementares, revisitando um sensualismo algo *pop*.

Resgatando a cinematografia de animação portuguesa, o artigo “O cinema e o desenho de Manuel Matos Barbosa” de António Costa Valente (Portugal) dá conhecer o filme “A Ria, a Água, o Homem” de um realizador veterano de 78 anos, regressado após 29 anos de pausa. O texto de Raúl Brandão, *os pescadores*, permite esta evocação da Ria de Aveiro, tema de sempre de Matos Barbosa.

José Manuel García (Espanha) no artigo “El sol, el viento, la lluvia y el pintor: La naturaleza y el azar como agentes creadores en la pintura de Lucio Muñoz” debate a obra do pintor Lucio Muñoz (1929-1998) e o seu uso do acaso enquanto agente criador, ou tomando as intempéries e os elementos como agentes: o quadro respira e vive, fazendo-se, ao mesmo tempo que a Espanha se submerge no estertor do franquismo.

Entre a história e a memória, o arquivo e a deriva, a viagem e a identidade, a permanência e a resistência, a *Revista GAMA* vem assinalando um percurso de salvaguarda, de marcação de registos, de preservação de uma riqueza, ora material ora conceptual: a arte detém-se e debruça-se sobre as suas marcas, os seus projetos, os seus registos, as suas transições. Debruçamo-nos sobre os homens.

Referências

- Bourriaud, Nicolas (2009) *Estética Relacional*. São Paulo: Ed. Martins Fontes.
- Debord, Guy (1958) “Teoría de la deriva.” In *Internacional Situacionista*. Nº 2, dezembro 1958 [Consult. 2014-03-16] Disponível em <http://antivalor.atspace.com/is/deriva.htm>
- Foucault, Michel (1997) *A Ordem do Discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. Lisboa: Relógio D’Água. ISBN 9727083536
- Krauss, Rosalind (1979) “Sculpture in the expanded field.” *October*, Vol. 8. (Spring,), pp. 30-44
- Malraux, André (2013) *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70. Coleção: Arte & Comunicação. ISBN 9789724416472
- Said, Edward (2001) *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin Books. ISBN 9780143027980.
- Sontag, Susan (2008) “Camp — Algumas Notas” in *Contra a Interpretação e Outros Ensaios*. Lisboa: Gótica. ISBN 978-9727921027
- The Warburg Institute (2014) University of London, School of Advanced Study. London: King’s College London Digital Humanities. [Consult. 2014-03-16] Disponível em <http://warburg.sas.ac.uk/library/maps/>

.1

Artigos originais

Original articles

Eustáquio Neves: arte e resistência

Eustáquio Neves: art and resistance

SANDRA MARIA LÚCIA PEREIRA GONÇALVES*

Artigo completo submetido a 18 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

* Brasil, artista visual. Graduação em Comunicação Visual na Escola de Belas-Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestrado e Doutorado em Comunicação e Cultura na Escola de Comunicação (ECO) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professora e pesquisadora na área da fotografia — Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico), Departamento de Comunicação. Rua Ramiro Barcelos, 2705 — Floresta, Porto Alegre — RS, CEP 90035-006, Brasil. E-mail: sandrapgon@terra.com.br

Resumo: Propõe-se refletir acerca do trabalho de Eustáquio Neves, artista visual brasileiro. Eustáquio Neves, negro, fala de si. Este falar de si envolve questões acerca da formação étnica e cultural do Brasil. Na amplitude de seu trabalho, escolheu-se para reflexão a série *Objetivação do Corpo* (Neves, 1999-2000). Através do que se convencionou chamar de *Documentário Expandido*, o artista leva-nos ao encontro do corpo feminino negro, objetivado por um discurso construído por séculos de submissão. Por meio de camadas temporais, criadas pela técnica laboratorial, o artista cria ranhuras (cristais) trazendo para primeiro plano questões referentes à identidade e à memória da mulher negra no Brasil. Para a reflexão autores como Duarte (2009), Fatorelli (2003) e Sousa (2004) são convocados.

Palavras chave: fotografia / Imagem-Cristal / Eustáquio Neves.

Abstract: *The proposition is to think the work of Eustáquio Neves, brazilian visual artist. Eustáquio Neves is an afro descendant man who speaks about himself. This speech involves issues about Brazilian ethnical and cultural formation. The series *Body objectivity* (Neves, 1999-2000) was chosen to reflect the extension of his work. Through what is conventionally called *Expanded Documentary*, the artist takes us to meet the female afro descendant body, objectified by a speech built throughout centuries of submission. Through time layers, created by laboratory technique, the artist creates slots (crystals) bringing to foreground afro descendant female identity and memory issues. Duarte (2009), Fatorelli (2003) and Sousa are authors invited to this reflection.*

Keywords: *photography / Crystal-Image / Eustáquio Neves.*

Introdução

Como proposto no resumo deste artigo, tem-se como intento refletir acerca do trabalho de Eustáquio Neves, artista visual brasileiro. Nascido em Minas Gerais, na pequena Juatuba em 1955, Neves hoje mora na cidade mineira de Diamantina, Minas Gerais. De personalidade curiosa, desde a infância o artista sentiu-se atraído pela experimentação. Tal desejo levou-o a buscar formação técnica em química, concluída em 1979 na Escola Politécnica de Minas Gerais. Trabalhando como químico, compra seu primeiro aparelho fotográfico (1981) e torna-se um fotógrafo autodidata. A partir de 1984 passa a atuar como *freelancer* na área da publicidade e fotografia documental. Em 1987 ele abre um pequeno estúdio em Belo Horizonte, MG, e lá inicia suas experiências no laboratório analógico (Fernandes, 2003; Persichetti, 2000). Ele Percebe que com a fotografia pode experimentar e se exprimir — o conhecimento químico será um elemento importante em sua expressão visual, bem como as técnicas alternativas que irá desenvolver (colagens, manipulação de negativos e cópias). A partir daí Eustáquio Neves passa a elaborar um trabalho de expressão pessoal em que utiliza a imagem fotográfica como matéria expressiva

Autobiográfico, Eustáquio Neves, negro, em seu trabalho fala de si. O falar de si envolve questões da formação étnica, cultural e social do Brasil. Através das imagens que produz Neves propõem discutir questões que o incomodam e levar estas mesmas questões a um público mais amplo, como afirma em entrevista realizada em 2012 (www.youtube.com/watch?v=1JcUCKR2Ggg). Na amplitude de seu trabalho, onde, como já dito, aborda a questão étnica e cultural negra no Brasil, escolheu-se para pensar a série *Objetivação do Corpo* (Neves, 1999-2000), série esta representativa da obra do artista. Por meio daquilo que se convenciou chamar de Documentário Expandido, onde por vezes a fidelidade ao visível não é a prioridade, o artista leva-nos ao encontro do corpo feminino negro, objetivado por um discurso construído por séculos de submissão. Por meio de camadas temporais, criadas pela técnica laboratorial, o artista cria ranhuras, brechas cristalinas (Fatorelli, 2003) através de uma poética toda própria, trazendo para primeiro plano questões referentes à identidade e à memória da mulher negra no Brasil.

Em relação à fundamentação teórica, os aportes aqui utilizados vêm, entre outros, de Sousa (2004) nas questões pertinentes à fotografia documental e sua expansão, de Fatorelli (2003) com o conceito de Imagem Cristal, desenvolvido a partir de Deleuze (2007) e de Duarte (2009) nas questões referentes à condição do negro no Brasil. Salienta-se que as inferências aqui praticadas em relação às imagens comentadas baseiam-se nos pressupostos indiciados por Beceyro

(2005): uma leitura imanente à própria estrutura do quadro fotográfico, que se constitui na intencionalidade do artista e cujo sentido se completa na leitura feita pelo observador.

1. Referências Teóricas

Concidera-se importante esclarecer o conceito de Imagem-Cristal, visto ser considerado neste estudo um qualificador das imagens produzidas por Eustáquio Neves. Vamos a ele. Fatorelli (2003), pesquisador e fotógrafo brasileiro, a partir de leitura do conceito proposto por Deleuze (2007), parte da relação que as imagens estabelecem com o tempo e com o espaço e as divide em Imagens Orgânicas e Imagens Cristal. As Imagens Orgânicas seriam aquelas nas quais se encontram supervalorizadas as características referênciais da imagem, “[...] registros sumários que se esgotam na relação supostamente tautológica que estabelecem com a aparência” (Fatorelli, 2007: 32-3). Para o autor, ao contrário, a Imagem Cristal é aquela onde a subserviência à referência não é o mais importante, pois essa imagem é possuidora de realidades que não se confundem com ela. São imagens presentes principalmente no universo da arte. Segundo Fatorelli,

autônomas, abstraídas do vínculo remissivo de origem, essas imagens situam-se num presente sempre renovado que desperta um passado e prenuncia um futuro igualmente abertos” (Fatorelli, 2003: 33).

Essas imagens são como presentificações, atualizações expressas em dados arranjos do visível. Elas provocam a suspensão do aqui e agora, possibilitando nexos com um imaterial, “uma potência de pensamentos [...] quando o que importa não é mais reconhecer, mas conhecer” (IDEM). A potência dessas imagens está em ampliar o universo do visível, em sua possibilidade de mobilizar múltiplas temporalidades que se realizam nas múltiplas visadas de seus leitores. São imagens suplementares o dialogismo é sua condição. Com tal conceito busca-se expor que o grau de aderência das imagens à referência é variável, havendo cargas diferentes de subjetividade ou objetividade de acordo com as relações estabelecidas dessas mesmas imagens com o tempo e com o espaço. Para pensar a série *Objetivação do Corpo* de Eustáquio Neves, é com esse conceito de Imagem-Cristal que se irá trabalhar.

Outro ponto a se marcar é a questão do lugar outorgado a mulher negra no Brasil desde a época escravagista negro africana — a importância de um pequeno aprofundamento da questão justifica-se por ser esse o material trabalhado

pelo artista na série *Objetivação do Corpo*. Homens, mulheres e crianças oriundos de diferentes regiões africanas foram trazidos para o Brasil com o propósito de servirem ao sistema comercial e exploratório que aqui se estabelecia. Para as mulheres o sistema parece ter sido mais vil: além de terem sua força de trabalho explorada e sua cultura expropriada foram também sexualmente abusadas. Vistas como propriedade, não eram donas de seus corpos, estavam à mercê dos caprichos de seu senhor. Além disso, segundo relato de Paula Libence (2013), pedagoga brasileira, que reflete sobre a questão, muitas negras eram engravidadas para

[...] gerar leite aos filhos das sinhás, e seus filhos servirem de mão de obra escravizada para seu senhor [...] a violência sexual não era só uma questão de sadismo senhoril. Era uma prática inserida na ordem econômica da época.

Somam-se a tudo isso as representações estereotipadas de parte da literatura brasileira, que reúne sensualidade e desrepressão à figura feminina originária da diáspora africana no Brasil. Duarte (2009), pesquisador do tema na literatura brasileira, indica a presença de modo recorrente do corpo disponível da mulata representado como o de um “animal erótico por excelência, desprovida de razão ou sensibilidade mais acuradas, confinada ao império dos sentidos e às artimanhas e trejeitos da sedução” (Duarte, 2009: 1). Segundo o autor, sobram em nossa literatura

alusões animalizantes, que cumprem a função de reforçar o seqüestro da humanidade da mulher, consequentemente, de enfatizar sua constituição apenas enquanto objeto de fantasias sexuais masculinas (Duarte, 2009: 6).

Contemporaneamente e tendo como foco a mídia televisiva, a representação da mulher negra ainda carrega estigmas e preconceitos. Segundo Araújo (2004), em estudo sobre a representação da mulher negra e de negros em geral na teledramaturgia brasileira, quando negros aparecem, são apresentados de forma estereotipada. As mulheres negras aparecem de forma negativa e em posição subalterna, o destaque é dado a aspectos relativos à sua sensualidade.

Considera-se possível afirmar que se tem produzido, no campo simbólico, um discurso que confina a mulher negra numa posição de inferioridade. Todavia, as mulheres negras têm buscado modificar esse cenário e contornado a objetivação que lhes é imposta através de ativismos que resignifiquem sua imagem. É isso que o trabalho *Objetivação do Corpo* de Eustáquio Neves possui como proposta reflexiva.

2. Arte e Resistência

A fotografia praticada por Eustáquio Neves mais do que uma prática fotográfica é uma prática artística com uma poética própria. Ao modo de alguns artistas das Vanguardas do início do século XX que utilizaram a fotografia como matéria expressiva, Eustáquio Neves se vale de experimentações na tentativa de se afastar da fotografia convencional e seu determinismo visual; a fotomontagem, recurso também utilizado por ele, permite a destruição e a desmontagem de uma dada realidade. Neves opta algumas vezes pelo acaso em vez da composição dogmática e articula a fotografia com outras manifestações visuais. Suas imagens estão livres da servidão da transparência documental e nos apresenta algo novo, une o documento à expressão — associação com a arte, busca do simbólico, encenação interpretativa (Sousa, 2004).

Ao esgarçar o tecido do documento, o trabalho de Neves faz emergir uma epifania poética, uma revelação, produzida através de colagens, superposição de negativos (algumas vezes utiliza mais de 10 negativos para uma única composição de imagem), alguns esquecidos no tempo, textos, riscos, banhos químicos, caracterizada pelo experimentalismo e pela incorporação do acaso. Uma nova referência, construída, surge diante dos olhos do artista, levando-o e a seu leitor a uma aventura perceptiva. Por meio de uma imagem documental, dominante, peça matriz para a construção e discussão conceitual, Neves urde um novo lugar de interrogações e possibilidades. Sua preocupação está em “construir a representação de algo que não pode ser fotografado” (Fernandes, 2003: 174). Conceitualmente, julga-se encontrar nessas imagens produzidas por Eustáquio Neves e seus encadeamentos a explicitação do conceito de Imagem Cristal (Fatorelli, 2003), explicitado anteriormente.

A imagem a seguir (Figura 1), permite uma aproximação da proposta do artista: por meio de camadas, oriundas de técnicas mistas, sobrepostas a um texto manuscrito que lhes serve de base, pode-se vislumbrar a imagem central de uma espécie de Eva negra. Recobre parte de seu corpo uma tarja preta que impede sua total revelação. O sexo que a define surge em letras vermelhas, como submissão tatuada. Todavia, essa Eva escapa, sua nudez não clama o erotismo. Como o símbolo da anarquia, em branco, possível de ser visualizado na parte inferior da imagem, a Eva negra interroga seu destino ao olhar a maçã que tem entre as mãos e subverte, em sua aparente placitude, o lugar que lhe foi destinado na história. Seu olhar não se dirige ao dominador, mas a um além, a uma escolha. Esta imagem é um cristal e possibilita a reflexão sobre o lugar e a identidade da mulher negra na sociedade brasileira.



Figura 1 · Fotografia de Eustáquio Neves, *Objetivação do Corpo*, Belo Horizonte, 1999-2000, técnica mista. Fonte: Fotoportatil 5, São paulo, editora Cosac Naif, 2005.

Figura 2 · Fotografia de Eustáquio Neves, *Objetivação do Corpo*, Belo Horizonte, 1999-2000, técnica mista. Fonte: Fotoportatil 5, São paulo, editora Cosac Naif, 2005.

A imagem a seguir (figura 2), pertencente à Série *Objetivação do Corpo*, nos encaminha para reflexões semelhantes às expostas acima. Por meio de técnicas laboratoriais, sobreposições de negativos, uso de textos e provável utilização do acaso, a mulher apresentada por Eustáquio parece emergir de séculos de submissão, rasgando o véu que a continha. Seu corpo possui densidade e se impõe na identidade escolhida. Feminina, mas não dócil, sua presença fala nas estrias cristalinas da imagem. Seu olhar, como o da imagem anterior, é baixo. Estranhamente essa postura não se assemelha a qualquer tipo de submissão. Como num palimpsesto mágico toda a contração da história, que subordinou a mulher negra à uma condição de inferioridade, se expande nesta imagem. Límpida, ela busca seu lugar.

Conclusão

Por meio de imagens como as acima referidas, o artista convida seu leitor a mergulhar na potência do presente, entre-lugar onde as temporalidades se adensam, onde o passado pode ser revisto e o futuro maturado — lugar de apresentação (Bergson, 2010), de algo potencialmente novo. O discurso artístico e conceitual de Neves é transpassado por questões sociais, culturais e étnicas. O artista realiza seu intento com uma poética toda própria e a fotografia é a base, a matéria a ser trabalhada em suas inquietações e interrogações acerca do mundo.

Referências

- Araújo, Joel Zito (2000). *A Negação do Brasil*. São Paulo: SENAC. ISBN: 85-7359-138-2
- Beceyro, Raúl (2003). *Ensayos sobre Fotografia*. Buenos Aires: Paidós Argentina. ISBN: 950-12-2718-9
- Bergson, Henri (2010). *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. ISBN: 85-7827-252-8
- Duarte, Eduardo de Assis (2009). *Terra Roxa e Outras Terras — Revista de Estudos Literários*. Volume 17-A (dez. 2009). [Consult. 2013-12-28]. Mulheres Marcadas: Literatura, Gênero, Etnicidade. Disponível em <URL: <http://uel.br/pos/letras/terraroixa>>
- Fatorelli, Antônio (2003). *Fotografia e Viagem. Entre a Natureza e o Artificio*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ. ISBN: 85-7316-323-2
- Fernandes Junior, Rubens (2003). *Labirinto e Identidades: panorama da fotografia no Brasil*. São Paulo: Cosac Naif. ISBN: 85-7503-205-4
- Libence, Paula. A representação social da mulher negra nos programas de TV: do esteriótipo à sexualização. [Consult. 2013-12-29]. Disponível em <URL: <http://correionago.ning.com/profiles/blogs/a-representa-o-social-da-mulher-negra-nos-programas-de-tv-do>>
- Neves, Eustáquio (2005). *Fotoportátil 5*. São Paulo: Editora Cosac Naif. ISBN: 85-7503-470-7
- Neves, Eustáquio. Entrevista (2012). [Consult. 2013-12-10]. Disponível em < www.youtube.com/watch?v=1JcUCKR2Ggg>
- Sousa, Jorge Pedro Sousa (2004). *Uma História Crítica do Fotorjornalismo Ocidental*. Florianópolis: Livraria Editora Obra Jurídica. ISBN: 85-85775-55-6

Un reencuentro con la cerámica en la escultura de Matilde Grau

*A return back to ceramics
in Matilde Grau's sculpture*

ALAITZ SASIAIN CAMARERO-NUÑEZ*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

* España, artista visual y Profesora en la Universidad de Barcelona.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura. Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: alaitzi77@hotmail.com

Resumen: Este artículo pretende dar a conocer la obra de la escultora Matilde Grau, concretamente el periodo donde redescubre la cerámica y encuentra en el objeto cerámico el modo de expresar emociones ocultas.

Palabras clave: Matilde Grau / escultura / cerámica / objeto / paisaje.

Abstract: *This paper aims at giving visibility to the artistic work of the sculptor Matilde Grau, specifically during the period where she rediscovers in the ceramic object the way of expressing hidden emotions.*

Keywords: *Matilde Grau / sculpture / ceramic / object / landscape.*

Introducción

En este artículo se pretende mostrar la obra de la artista catalana Matilde Grau (Tàrraga, 1962) concretamente el periodo que abarca desde el año 2007 al 2012 donde recupera un viejo amor, la cerámica, técnica en la cual se especializó en sus estudios superiores. Matilde Grau, además de la constante dedicación a su quehacer artístico, ejerce también de profesora en la Escuela Massana, Centro de Arte y Diseño de Barcelona y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, concretamente en el Departamento de Escultura. También

imparte clases en el único Máster Universitario oficial en cerámica que hay en el Estado Español, *Máster en cerámica: Arte y Función*, en la Facultad de Bellas Artes UPV/EHU de Bilbao.

1. Pequeños fragmentos

Las obras que mostraré en este artículo surgen a raíz de un percance ocurrido en un traslado de casa durante el cual se le rompen unas tazas de porcelana, y decide recomponerlas pegando los distintos trozos que consigue recuperar. Quedan espacios vacíos que llena y tapa con pan de oro. De esta manera la herida queda cerrada pero visible.

A lo largo de su trayectoria artística su discurso va cambiando desde una geometría que funciona como recipiente a una escultura donde los sentidos se derraman para expresar sensaciones y vivencias del día a día. En esta última etapa recupera el recipiente en forma de objeto cerámico pero continúa hablando de sentimientos y sensaciones reutilizando ambos discursos y a su vez creando nuevas maneras de mostrarlo.

La pieza "*Simile gaudet simili*", 2007 (Figura 1) es parte de una serie donde un fragmento roto de porcelana en forma de taza, intenta curar y transformar una realidad mostrando otra realidad, hablando de la dificultad de la unión y del diálogo con el otro. Este encuentro con el objeto cerámico la conecta de nuevo con su pasado no dejando atrás temas que se van repitiendo y son esenciales en su obra como es el paisaje, el color dorado, el recipiente, la dualidad, la repetición, la fragmentación... de esta manera su trayectoria artística y su evolución personal se ven reflejadas en las diversas elecciones que la artista realiza en cuanto a la temática, la técnica o el material escogido a medida que sus inquietudes y su camino de vida van variando.

De la reconstrucción de estas pequeñas tazas de porcelana pasa a realizar platos gigantes, en la obra "*E pluribus unum*", 2007 (Figura 2) de una vajilla de platos hecha añicos construye un plato enorme donde el concepto de la descontextualización, la pluralidad y la fragmentación se multiplica dotando a la pieza de un aire misterioso y poco usual. El cambio de escala del objeto altera la percepción de la misma obra. Al observar la pieza se aprecia la dedicación constante al trabajo que la artista tiene en todo lo que se propone donde la perseverancia, la delicadeza y el amor por la sencillez conectan con la emoción y el respeto por lo artesanal.

En el caso de la pieza, *Bol d'Or. De molts un*, 2009 (Figura 3 y Figura 4) el ayuntamiento de su pueblo natal, Tárrega, le encargó una obra pública para conmemorar el 125 aniversario de la concesión del título de ciudad. Esta vez,



Figura 1 · Matilde Grau. *Simile gaudet simili*, 2007, porcelana y pan de oro, 28 x 17 x 6 cm.

Figura 2 · Matilde Grau. *E pluribus unum*, 2007, porcelana 165 cm diámetro.

Amplía las dimensiones del objeto cerámico construyendo un bol de 400 × 700 cm hecho de trozos rotos de vajillas de porcelana blanca. Esta obra nos transporta al mundo onírico de la artista donde un objeto cotidiano como es el tazón del desayuno aumenta su escala y queda expuesto en plena calle alterando el paisaje urbano. La superficie de la pieza muestra todo un mundo de pequeños fragmentos de porcelana que reconstruyen un todo, de ahí su título *De muchos uno*. El interior dorado del bol queda oculto por la elevada altura de la pieza. El color dorado representa para la autora:

lo sagrado, el centro, una metáfora de la luz interior, de lo valioso pero no en términos económicos sino espirituales. (Matilde Grau, 2011)

Más adelante con la obra *Si parva licet componere magnis*, 2011, (Figura 5) reconstruye las pequeñas tazas de té aumentando su tamaño real, descontextualizando el objeto en sí y aportando una nueva mirada a lo ya realizado. Esta vez los fragmentos rotos son sustituidos por tazas nuevas, construidas por ella misma, donde se intuye una nueva ilusión por dejar atrás las viejas heridas. La ausencia del color dorado aporta un sentimiento de inicio, de lienzo en blanco donde comenzar nuevos relatos. Estas 21 tazas de distintos diseños instaladas en el espacio expositivo forman una unidad caótica donde la singularidad de cada una se funde con el colectivo creando una masa blanca de recipientes en espera. Esta instalación fue expuesta en la exposición colectiva "*Hora 10*" conmemorando el décimo aniversario de la galería *Esther Montoriol*.

Finalmente, en la obra *Nest*, 2012 (Figura 6) abandona el acabado blanco impoluto para dar paso al color, cubriendo el objeto de flores. La artista conoció a la comisaria de arte de Künstler Schmitt en Corea y después de coincidir en Caldaro (Italia), esta la invitó a presentar una propuesta para un parque natural y estación de esquí de Zell and See en Salzburg (Austria), con la condición de que fuera un material resistente a la intemperie y a las bajas temperaturas. La artista decidió continuar con el objeto cerámico ya que es un material idóneo para las bajas temperaturas. Teniendo en cuenta que es un paisaje nevado la mayor parte del tiempo, Grau decidió poner flores a los jarrones e instalarlos encima de un árbol creando un espejismo al transeúnte. En esta pieza la artista se permite jugar con el factor sorpresa, con la fantasía del color y con el misterio de guardar y mostrar a la vez un objeto que no esperas encontrar al alzar la mirada.

Conclusiones

Durante este periodo que abarca desde el 2007 hasta el 2012 Matilde Grau



Figura 3 · Matilde Grau. *Bol d'Or. De molts un*, 2009, porcelana, cristal, 400 x 700 cm. Tàrrrega, Lleida.

Figura 4 · Matilde Grau. Detalle de *Bol d'Or. De molts un*, 2009, porcelana, cristal, 400 x 700 cm. Tàrrrega, Lleida.



Figura 5 · Matilde Grau. *Si parva licet componere magnis*, 2011, 21 tazas de cerámica, dimensiones varias.

Figura 6 · Matilde Grau. *Nest*, 2012, 2 tazas de gres, 75 x 70 cm. Zell and See, Austria.

llena su obra de pequeños matices, y en su afán por vivir y experimentar con un mismo tema, material y técnica aporta el *savoir faire* que da el tiempo y la constancia. Todas estas piezas acentúan la idea de pluralidad donde pequeños fragmentos construyen una realidad diferente que con suma paciencia la autora va aglutinando en forma de objeto. La artista encuentra en el objeto cerámico el modo de expresar emociones ocultas. Genera un paisaje a través de la superposición de metáforas provocadas por los objetos que emplea.

Cada proyecto acompaña a un reto personal donde las experiencias vividas son imprescindibles en su trayectoria artística, y estas van forjando sus sentimientos, su estado de ánimo, sus emociones y su personalidad. En palabras de la artista:

Cuando estas trabajando un tema en concreto las casualidades de la vida te recuerdan y te llevan una y otra vez a esa misma idea. (Matilde Grau, 2012)

En estas cinco piezas una obra le lleva a la otra trazando el camino que la artista recorre en busca de su paisaje interior. A la hora de escoger el material la artista dice así:

Escojo el material de una manera intuitiva, azarosa, casi como si me encontrara con ellos, por tanto están relacionados con mi presente y mi pasado. Cada material lleva implícito una carga simbólica, por lo tanto antes de hacer una escultura es muy importante encontrar el material adecuado en función de lo que quieres transmitir (Matilde Grau, 2011).

Un descuido, una casualidad como es un traslado donde se rompe la vajilla de porcelana la lleva a trabajar con el objeto cerámico y ese pequeño objeto roto va cobrando nuevas formas cada vez más atrevidas donde el aumento de escala de dichos objetos fragmentados, va ampliando su lenguaje artístico. Una vez agotado el concepto de unir repeticiones en formas fragmentadas, la artista tiene la necesidad de crear ella misma ese mismo objeto pero esta vez sin heridas, sin ranuras, sin fragmentos que unir. De esta manera la artista se aleja de un pasado roto por reconstruir y se embarca en la construcción de un presente donde sus propias manos reproducen aquellas pequeñas y delicadas tazas en exuberantes y amplias tazas blancas. Este cambio le aporta frescura y una nueva conexión con el propio material.

Finalmente, con el encargo realizado para el parque en Salzburg (Austria) Matilde Grau acerca el objeto cerámico a un entorno natural donde recupera un

tema muy presente en toda su trayectoria artística como es el paisaje, el árbol, la rama... El paisaje nevado lleva a la autora a incluir color a la pieza, cubriendo los jarrones de flores alegres y dejando atrás el blanco extremo. Este salto del blanco sobrio al color aporta alegría y despreocupación a la escultura de Matilde Grau. Al instalar la pieza en un árbol la pieza se funde en el propio entorno creando un nuevo paisaje.

Todas las esculturas de Matilde Grau contienen un paisaje interior que afloran y toman forma en el exterior a través del transcurso del tiempo gracias a su constancia y dedicación al trabajo.

Referencias

Grau Armengol, Matilde (2001) Catálogo de exposición *Sculpture*.

Grau Armengol, Matilde (2003) *Lonely golden walk*. Galería Esther Montoriol.

Sasiain, Alaitz (2012) Tesis doctoral *Reminiscencias del vestido en la escultura contemporánea; una apuesta pedagógica desde la práctica artística*.

Azulejos murais na contemporaneidade: Um estudo de caso da artista plástica Marian Rabello

*Murals tiles in contemporary times:
A case study of artist Marian Rabello*

MARCELA BELO GONÇALVES* & CILIANI CELANTE ELOI JERÔNIMO**

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista plástica. Bacharel em Artes Plásticas — Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA), Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras | Vitória — ES — CEP 29075-910, Brasil. E-mail: mbelog@yahoo.com.br

**Brasil, artista visual. Bacharel em Artes Plásticas e Licenciatura em Artes Visuais na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), e Mestranda em Teoria e História da Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES); Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA). Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras | Vitória — ES — CEP 29075-910, Brasil. E-mail: cilianicelante@hotmail.com

Resumo: A proposta pretende contribuir para o avanço das discussões sobre a linguagem dos murais em azulejo na contemporaneidade. Temos como ponto de partida as obras da muralista brasileira Marian Rabello, a qual lança mão da técnica de pintura manual em azulejo, exatamente como ainda é praticado em alguns ateliês tradicionais em Portugal.

Palavras chave: Arte Pública / Arte Muralista / Azulejaria.

Abstract: *The proposal aims to contribute to the advancement of discussions on the language of the contemporary tiled murals. We as a starting point the works of Brazilian muralist Marian Rabello, which makes use of the technique of hand painting on tile, just as it is still practiced in some traditional ateliers in Portugal.*

Keywords: *Public Art / Art Muralist / Decorative tile.*

Introdução

Este artigo apresenta parte da pesquisa acerca das obras murais em azulejo da artista plástica brasileira Marian Rabello, mais especificamente pelo uso que a artista faz da técnica tradicional da azulejaria ou meio manual de produção, exatamente como ainda é praticado em ateliês em Portugal, local de difusão mundial desta técnica artística. Assim, sem pretender esgotar os inúmeros vieses do assunto, nos limitaremos para a relação do uso deste tipo de produção centenária que perdurou em projetos artísticos no decorrer do século XX, no Brasil em especial na obra de Athos Bulcão, conseguindo se situar em tendências expressivas proposta neste tempo.

Marian Rabello nasceu em Vitória, Espírito Santo, em 1931, tendo exercido sempre a profissão de artista. É auto-didata e considera que sua trajetória começou ainda quando criança quando do seu interesse nato pelo desenho e pintura — contrariando as investidas dos pais em inseri-la no campo da música. Seu reconhecimento profissional se deu a partir dos anos de 1960, quando surgiram inúmeros convites de trabalhos que se concretizaram em diversos locais, tanto no Espírito Santo, quanto fora do Estado. A partir de então, Rabello ingressa no mercado de arte capixaba, encarando-o como profissão.

A partir de sua mudança para o Rio de Janeiro, fez várias especializações no âmbito da pintura e neste trajeto estuda com uma importante ceramista brasileira: Hilda Goltz. Porém, é do seu contato com o artista porcelanista Djalma de Vicenzi, no início da década de 1960, que surge o interesse pela pintura em azulejos.

Por volta de 1965, Marian Rabello foi convidada a realizar o seu primeiro painel em azulejo, no centro da cidade de Vitória, num antigo bar — Lanches Vitória — hoje demolido juntamente com a obra. Na ocasião, o proprietário desse bar, que se situava no então “beco do Lira”, próximo a Avenida Jerônimo Monteiro, encomendou o painel em azulejo para dar uma nova roupagem ao estabelecimento. Após este trabalho, vieram muitos outros tais como o mural para a Secretaria de Agricultura do Estado e o mural para a Imprensa Oficial, ambos de 1971, e intitulados pela artista, respectivamente, como “Ciclos Econômicos do Espírito Santo” e “Mecanismos de uma Indústria de Jornal”, seguidos pelo grande mural da empresa Real Café (1972), no município de Viana, dentre outras. As obras da artista marcavam as principais entradas rodoviárias para a cidade de Vitória, como o mural da Atlantic Veneer (fábrica de laminação de madeiras) localizado em Serra e a obra da extinta Condelsa (fábrica de condutores de eletricidade) em Viana. Entre seus trabalhos murais somam-se, até o momento, catalogadas aproximadamente 48 obras dentro do Estado, espalhados

em vários municípios — há referências de obras fora do estado e mesmo do país, porém não fizeram parte desta etapa da pesquisa. Suas obras geralmente retratam a relação do homem com a natureza a serviço deste próprio homem, no caso a obra prima que ao permitir transformação também transforma este operário, numa mecânica função em relação a identidades, sendo esta a temática expressa nas obras da artista.

A artista Marian Rabello está inserida na discussão da Arte Pública capixaba, e ao considerar que suas obras fazem parte de nossa paisagem urbana, não podemos deixar de pensar na parcela de contribuição que suas obras vêm oferecendo ao longo dos anos para a nossa identidade visual, pontuando assim como outros artistas locais, as características e tendências vigentes nas artes plásticas entre meados do séc. XX, especificamente as décadas de 1960 a 1980 no Espírito Santo, no que diz respeito à Arte Pública. Esta investigação ainda está em andamento, mas pretendemos com este artigo apresentar uma parte deste estudo: o modo de produção destes murais azulejares a partir da forma artesanal divulgada pelos portugueses e como tal produção de cunho tradicionalista se comunica com os meios de expressão característicos do século XX.

1. O azulejo no Brasil

O azulejo é uma placa de barro cozido quadrada, de pouca espessura (cerca de 1 cm), vidrada na face direita. Quanto às dimensões, estas por muito tempo foram padronizadas medindo entre 13,5 e 14,5 cm, segundo medida normatizada em Portugal no século XVI perdurando tal padrão até o século XIX. A face direita recebe a cor, a pintura ou o relevo. Raras vezes a unidade decorativa limita-se a um só azulejo, sem continuidade, geralmente é constituído por um número de maior ou menor número de azulejos que compõem um desenho único ou um padrão geométrico.

Originalmente o azulejo não é um produto português, mas o seu uso decorativo no Ocidente pertence historicamente a esta cultura. O emprego dos azulejos nas decorações de fachadas de edifícios civis e religiosos atingiu em Portugal um alcance nunca visto em outros países.

O azulejo não é genericamente, um produto típico de Portugal: veio de fora e aqui se adaptou. Processo dessa adaptação e, principalmente, a intenção decorativa que norteou os adaptadores e que, quando a nos, constitui a originalidade portuguesa e nos leva a reivindicar para Portugal a incontestável primazia a que a decoração cerâmica tem direito no quadro das artes decorativas (SIMÕES, MIGUEL, 2001: 35).

A pintura de azulejos foi introduzida em Portugal no século XVI pelo Rei de Portugal Dom Manuel, por ocasião de seu contato com a azulejaria de Sevilha, e mesmo não sendo este país um dos pioneiros a divulgar o seu uso, na Europa, foi o principal a utilizá-la e desenvolve-la largamente por um grande período, levando inclusive às suas colônias, entre elas o Brasil.

No início do século XIX, Portugal foi invadido pelas tropas de Napoleão e a Corte Portuguesa foge para o Rio de Janeiro. Neste momento, a atividade econômica portuguesa estava muito prejudicada e entre 1808 e 1840 a produção de azulejos pára quase completamente. Porém, os brasileiros que gostavam do azulejo e o utilizavam na decoração contribuíram para lhe dar nova vida.

Desde o século XVII, este material fora exportado para o Brasil. Grandes mestres ceramistas foram trabalhar lá. A partir do século XVIII, os brasileiros atribuem um novo papel ao azulejo, o de isolar e proteger contra o calor e a umidade tropicais.

... Nesse princípio de século catastrófico para a economia portuguesa, os brasileiros vêem-se obrigados a comprar um azulejo estrangeiro, quer dizer inglês ou francês ou holandês. Mas o objeto alheio é muito diferente, não lhes agradava. Quando a Corte volta para Lisboa, o Brasil, tornado independente, assina um tratado de comércio com Portugal, comportando uma cláusula de preferência na compra dos azulejos (TEROL, 1990: 85-88).

Assim, o azulejo como suporte para a pintura decorativa chega a este país trazido pelos colonizadores e teve grande aceitação principalmente nas cidades do norte e nordeste, não sendo ainda afastada com exatidão a crença de que seu uso sob formas de murais em grandes fachadas fora empregado aqui não somente como forma de ornamento às propriedades de famílias abastadas, mas também como meio de proteção às edificações com relação à umidade de nosso clima.

No entanto, foi ainda em Portugal que a fabricação de azulejos deixa o comum geometrismo primário em seus desenhos e adotam padrões vegetais vindo do gótico, variando posteriormente para temas religiosos, mitológicos, pastoreios, alegóricos, etc., muitas vezes servindo às intenções da contra-reforma. Porém de forma geral, no século XX a pintura de azulejo atravessa como linguagem artística autônoma, não mais unicamente ligada a proposta decorativa ou funcional, mas expressando características pictóricas que se somam aos registros testemunhais de suas épocas e tendências artísticas fornecendo um precioso documento sobre o desdobramento da técnica à história universal da arte. No Brasil podemos citar Di Cavalcante, Candido Portinari e Athos Bulcão como importantes representantes desta técnica.

2. Os painéis de Marian Rabello

A obra mural no Espírito Santo se concentra basicamente na forma de painéis de material vítrico ou cerâmico. Artistas como Raphael Samú e Marian Rabello são os principais promotores desta modalidade no Estado. Rabello, objeto de estudo deste texto, centra-se na azulejaria. Entre as técnicas de produção de azulejos artesanais, ainda praticadas em algumas fábricas em Portugal, encontramos as técnicas arcaicas: Corda-seca, Alicatado, Aresta, Relevo e Mojolica ou Faiança, dentre outras. Destas a Majólica ou Faiança são que mais se aproximam à técnica utilizada por Rabello, que já adquiria o azulejo industrial (vitrificado em cor branca) e aplicava a composição pré desenhada num papel vegetal transferindo para o painel montado em mesas ou sobre o chão. A composição era pintada com pigmentos adquiridos em suas viagens. Estes, seguindo os procedimentos técnicos, eram dissolvidos em óleo de Copaíba (planta nativa brasileira). Após esse processo, os azulejos eram enumerados e queimados para então serem montados novamente no local escolhido.

Fazendo um recorte nas obras situadas em espaços públicos, produzidas durante as décadas de 1960 e 1970, é interessante notar que as obras sofreram pouquíssimos desgastes em sua superfície e mesmo estando ao ar livre ainda mantém o mesmo brilho e colorido característico da época em que foram afixados. A forma de exploração dos temas denuncia quase uma percepção infantil na maneira de se retratar a suposta realidade, como se a artista desenhasse o que se sabe do objeto e não exatamente o que se vê, o que parece ser uma tendência no seu projeto poético. Percebemos um colorido vibrante cobrindo cenas separadas como numa linguagem semelhante à de histórias em quadrinho. Em termos formais, a perspectiva é apenas sugerida por fragmentos de planos e as formas revelam um certo aspecto onírico, como se percebe na obra da cidade de Serra (Figura 1 e Figura 2) e a obra situada numa agência dos Correios na cidade de Vila Velha (Figura 3). A abstração e a figuração ocupam espaços semelhantes em seu projeto poético, habitando intencionalmente a mesma obra em momentos diferentes.

Este aspecto do projeto poético de Rabello, talvez responda uma observação de ordem primariamente prática, mas que adquire outros contornos quando observamos pontos de convergência gestual entre tipos de manifestações expressivas decorrentes no século XX: todos os painéis, mesmo encontrando-se expostos a intempéries e ações humanas há aproximadamente quarenta anos, não sofreram até hoje nenhum tipo notadamente expressivo de depredação voluntária como quebras de azulejos, ranhuras ou até pichações, nem mesmo aquelas que por anos estiveram em construções abandonadas a beira de rodovias.

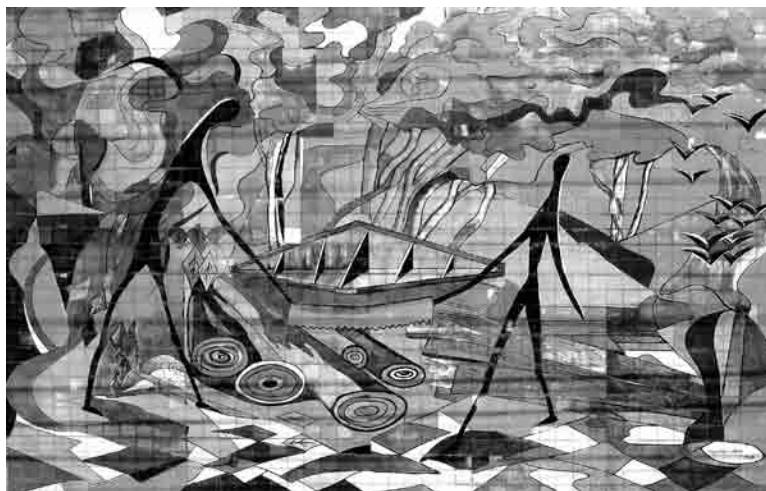


Figura 1 e 2 - Paineis da Antiga fábrica Atlantic Veneer, Serra, Espírito Santo. Fonte: Fotografia da autora, 2013



Figura 3 · Paineis da Agência dos Correios, Vila Velha. Fonte: Fotografia da autora, 2013

Percebemos que grafiteiros e pichadores não intervíram nos murais de Marian Rabello, mesmo estando estes comumente em locais estratégicos para as suas intenções intervencionistas, o que nos leva a pensar que seus painéis feitos há quarenta anos atrás, possam ter em sua linguagem uma mediação com o discurso da arte urbana da contemporaneidade, aproximando o discurso poético de Rabello com o discurso da arte nas ruas, aparentemente há uma possível comunicação de seu discurso com a própria linguagem do grafite — este será foco de outro estudo.

Assim, nos parece que temos de um lado a população que protege estes murais, pois já fazem parte de sua identidade imagética local e, de outro lado, uma possível inserção destas obras em outra categoria da arte urbana (o grafite) que os considera como território expressivo demarcado.

Conclusão

Terminando o que intencionalmente é apenas o princípio de nossa reflexão sobre esta artista, a partir do que foi recolhido até o momento de material, esclarecemos que ainda não podemos analisar a obra como um todo, sabendo do expressivo volume existente ainda a ser juntado ao rol organizado das obras já localizadas. Julgamos, porém relevante continuar a reflexão a cerca da forma de fazer de Marian Rabello ao percebermos nesta não uma simples conversão do uso de métodos antigos para maneiras e modas contemporâneas de suporte artístico, mas porque vimos na escolha livre e despojada da artista por uma técnica de certa forma em vias de desuso frente às novas tecnologias, uma oportunidade para a análise de contrapontos e resultados entre técnica, linguagem e formas de absorção identitária no que diz respeito à arte pública.

Referências

- Rabello, Marian. Depoimento. [14 set. 2013]. Vitória, ES, 2013. Entrevista concedida pela artista plástica Marian Rabello.
- Santos, Miguel João Simões,: (2001). Estudos de Azulejaria, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa,
- Terol, Marylène. (1990). Azulejos em Lisboa: A Luz de uma Cidade, Azulejos à Lisbonne: Lumière d'une Ville. Editor Hervas,.

Reinaldo Eckenberger: imagens petrificadas de desejos e jogos da imaginação

*Reinaldo Eckenberger:
petrified images of desires and games
of imagination*

ERIEL DE ARAÚJO SANTOS*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

* Brasil, artista visual. Bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), Mestrado em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV-UFBA).

Afiliação: Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes (EBA-UFBA). Rua Araújo Pinho, 16-202. Canela — Salvador — Bahia, CEP 40.110 150, Brasil. E-mail: eriel33@hotmail.com

Resumo: Este artigo discute a obra “eskitschofrenia” de Reinaldo Eckenberger. As questões levantadas a partir desse trabalho, incita uma reflexão sobre estratégias e procedimentos artísticos que se aproximam dos valores oriundos do devaneio, ironia, erótico e estranhamento de uma imagem. Promovendo dessa maneira, uma aproximação entre arte e psicanálise.

Palavras chave: Reinaldo Eckenberger / cerâmica / Arte contemporânea.

Abstract: This article discusses the artwork “eskitschofrenia” of Reinaldo Eckenberger. The questions raised from this work, incites a reflection on artistic strategies and procedures that approach the values derived from the reverie, irony, erotic and strangeness of an image. Promoting in this way, an approach between art and psychoanalysis.

Keywords: Reinaldo Eckenberger / ceramics / contemporary art.

Introdução

Reinaldo Eckenberger é um artista argentino que vive no Brasil desde 1965. Ao se apropriar de bibelôs e outros objetos de porcelana, adquiridos em diversas lojas comerciais, ele altera sua estrutura e constrói esculturas que podem refletir imagens do nosso interior ou mesmo gritos e sussurros do mundo.

A narrativa encontrada em cada objeto é construída espontaneamente durante sua execução, uma poética resultante de um método “esquizo” (Deleuze, 2006). A obra, intitulada “eskitschofrenia”, já alcança aproximadamente 600 peças, e a cada dia esse número aumenta, alimentado pela experiência adquirida no processo de petrificação cerâmica e fluxo da vida.

Em 2001, Eckenberger expôs algumas dessas peças numa instalação montada no Museu de Arte Moderna da Bahia. Intitulada “prateleira”, as peças foram expostas numa prateleira que percorria as paredes da galeria, antiga capela do Solar do Unhão. O estranhamento aparente de seu trabalho logo se transforma num lugar para onde o sonho, a ironia, o erótico, o pesadelo e o delírio se alojam, favorecido pelas características de suas personagens. Esta foi a primeira vez que tive contato com seu trabalho em cerâmica, pois estava acostumado a ver suas personagens coabitar espaços pictóricos ou gráficos. Outras vezes, elas alcançavam o espaço tridimensional, construídas com tecidos de diversos padrões.

O trabalho de Eckenberger é uma obra em constante movimento simbólico, agora petrificado pelos processos cerâmicos de sinterização e fusão. A escolha pela cerâmica aproxima o conceito de apropriação e transformação, resultando num retorno da imagem, técnica ou procedimento ao material ou situação de origem. Assim, este texto propõe um reflexo entre obra, autor e fruição, conduzidos por alguns pressupostos conceituais e técnicos da psicologia e arte.

1. Imagens e petrificação de desejos

Convivemos diariamente com imagens percebidas e arquivadas em nossa memória, muitas delas são transfiguradas por ações oriundas da nossa imaginação. Assim, somos sujeitos a uma interpretação do real, onde nosso corpo enfrenta ações externas e internas. Um confronto que gera traumas e reconhecimento dos nossos limites.

Após o contato com a obra “eskitschofrenia”, e elaboração de algumas associações pessoais, pude identificar algumas estratégias e o *modus operandi* usados por Eckenberger. Em conversas informais com o artista, encontramos um território onde a criação artística se dá por meio de associações metafóricas e ficções, alimentadas por uma vivência intensa com o cotidiano. Ele propõe um deslize entre o que vemos, entendemos e o que poderia ser. Assim, ao citar como

exemplo a peça “acasalamento” (Figura 1), percebemos que o significado verbal se funde com possibilidades visuais em direção a outras significações.

A casa pode ser o lugar que ocupamos no mundo, seja este um lugar físico ou imaginário. A imaginação, por sua vez, reage ao estado das coisas e faz surgir descaminhos que nos atormenta e nos empurra para o desconhecido, outros lugares. O jogo irônico proposto por Eckenberger nesta obra, nos incita a pensar sobre o comportamento social e os desejos eróticos, controlados por leis definidas por várias áreas do conhecimento e gestão social.

Em apenas uma das quase seiscentas peças produzidas por Eckenberger, configura-se múltiplas relações entre a Arte e o Ser. Seja pelas questões sociais pertinentes à formação familiar, seja pela hipocrisia do poder social, político, econômico ou religioso. A imagem-objeto resultante constitui-se, então, num jogo possível de múltiplas interpretações.

Passamos pela vida questionando nossas ações e daqueles que temos contato; contudo, sabemos que somos limitados e precisamos tomar decisões muitas vezes consideradas incorretas. É na incerteza das direções escolhidas que encontramos outros caminhos ou precipícios. Ao percorrer as estantes onde se encontram as peças dessa obra, encontramos situações que nos absorve e outras que nos expulsam. Tal dinâmica parece nos aproximar do processo criativo de Eckenberger.

Sua paixão pelos materiais moles, como o tecido e a argila, nos revela uma aproximação com o conceito de informe, discutido por George Bataille. Este conceito faz parte do seu processo criativo, principalmente quando arrebenta partes dos objetos cerâmicos apropriados ou durante a modelagem dos elementos antropomórficos, pois (Bois, 1997: p.31) “De acordo com Bataille, a matéria é sedutora e estimula o que há de mais infantil entre nós...”. Assim, somos surpreendidos por desejos que surgem diariamente, estimuladas pelo contato com um determinado material.

Contrariamente ao ato de separar em fragmentos e modelar suas personagens num material plástico, a argila; Eckenberger leva-as ao forno cerâmico. Ele promove, dessa maneira, o processo de sinterização e fusão, no qual a flexibilidade e plasticidade da argila se converte numa “pedra”. Desejo petrificante que se aproxima ao mito da “Medusa”, paralisar algo que não poderá mais ser mexido, alterado.

Dessa maneira, Eckenberger procura unir desejos, materiais e ações em direção a uma poética calcada na heterologia. (Bois, 1997: p.52) “Heterologia, Bataille escreve, é a ‘ciência do que é totalmente diferente’”, diferenças que são adicionadas aos objetos numa sucessão de atos definidores daquilo que



Figura 1 · Eckenberger: "acasalamento".
Cerâmica vitrificada. Da série "eskitschofrenia".
Fonte: própria.

chamamos objeto artístico. Suas ações são petrificadas e surgem outros “desejos”, agora arquivados em estantes (Figura 2) à espera de ações promovidas pela fruição e imaginação daqueles que tem acesso.

O erotismo é um dos temas mais recorrentes em suas peças (Figura 3), desenhos, pinturas e gravuras. Nas junções de elementos esdrúxulos, ele cria situações surreais, capazes de se aproximar do comportamento humano na atualidade. As assemblagens produzidas parecem adquirir um modo próprio do artista revelar sua experiência com a acumulação. Talvez pela influência barroca, presente na cidade que escolheu para viver, somada às experiências profanas da cidade e observação de um cotidiano multiculturalista.

Percebemos então, que existe em sua obra uma possibilidade de expansão do Eu e das coisas e fenômenos do mundo; algo de “extimo”, termo cunhado por Lacan para tentar explicar algumas ações e pensamentos inerentes ao Ser o mundo.

O sagrado e o profano coexistem na sociedade. Pensando assim, identificamos nas cenas criadas por Eckenberger, uma fusão entre o delicado, representado, por exemplo, pelos bibelôs de porcelana, e o erótico, modelado por ações ágeis das mãos do artista.

Para Eckenberger suas personagens possuem características, muitas vezes, travestidas. Ao olhar para uma delas não conseguimos identificar verdadeiramente o sexo, pois os adereços e vestuário impedem sua identificação. A dramatização acompanha tais elementos que direcionam nosso olhar para questões sobre gênero, identidade e comportamento social; uma espécie de (Nietzsche, 20005: 8) “jogo com a embriaguez, com o arrebatamento”, que configura uma maneira dionisiaca de perceber o mundo.

Quando pensamos nos trabalho produzido por Eckenberger, logo lembramos do conceito de *kitsch*, definido por Abraham Moles (1971). Contudo, esse conceito é redirecionado pelo artista para aspectos irônicos do comportamento humano, favorecido por uma reorganização psíquica, na qual a condição de consumo instaura uma ambiência propícia ao devaneio. O próprio título dado pelo artista, “eskitschofrenia”, assume características entre o *Kisch* e método “esquizo”, que reúne conceitos e operações técnicas pertinentes a cada objeto e a acumulação. Uma encenação crescente.

2. Cenas que surgem

A série de personagens que surgem a partir dos objetos adquiridos nas lojas de porcelana parece encenar, com ironia, algumas ações humanas. São objetos que apresentam uma aparência “suja”, como afirma o autor. Todas as cores



Figura 2 · Detalhe da obra "eskitschofrenia".
Reinaldo Eckenberger. Cerâmica vitrificada. Fonte: própria.

Figura 3 · Detalhe da obra "eskitschofrenia".
Reinaldo Eckenberger. Cerâmica vitrificada. Fonte: própria.

recebem uma veladura em tons escuros. Dessa maneira, a “coleção” adquire uma característica própria em toda sua extensão.

Quando visitamos algumas lojas de quinquilharias, logo nos deparamos com uma capa de poeira sobre os objetos, signo de um tempo que passou e falta de atenção diária. Assim também, podemos pensar sobre nossas experiências vividas, que muitas vezes ficam encobertas por “fragmentos” indecifráveis, mas que alimentam nossa imaginação e desperta desejos guardados em nossa memória, ou mesmo criação de outros.

Além dos objetos encontrados em lojas e feiras, Eckenberger teve contato, na década de 70, com os bonecos mamulengos, do carnaval de Pernambuco (Lima, 2013: 47). Estendendo seu interesse, em especial atenção, para o artesanato brasileiro desenvolvido em tecido ou cerâmica. Como exemplos, podemos lembrar das personagens em cerâmica do Vale do Jequitinhonha em Minas Gerais, as cenas de barro queimado produzidos no Alto do Moura em Pernambuco, as figuras zoomórficas, antropomórficas e frutiformes de Maragogipinho na Bahia, entre tantas outras referências brasileiras. Assim também, ele guarda em sua memória, experiências adquiridas em bastidores de algumas óperas, o que lhe conferiu habilidades com o figurino e cenografia. Certamente, tais atividades exercidas, influenciam sua criação artística.

Para Freud, boa parte de nossa atividade psíquica consiste na produção de fantasias análogas àquelas criadas pelo escritor ou artista em suas ficções. O eu é formado ficcionalmente, como ressalta Lacan, e não bastam os fatos em si: os acontecimentos de nossa vida devem formar uma espécie de romance. Nossas fantasias são realizações de desejo, mas nos outros provocariam repulsa ou indiferença... (Rivera, 2013: p.287)

Ao deparar com os objetos produzidos por Eckenberger podemos associar a algumas fantasias pessoais, mas em outros momentos nos recusamos a encarar situações não desejadas. Dessa maneira, consideramos um entrelaçamento entre arte e vida, seja no processo constitutivo da obra seja pela sua fruição. A representação de corpos (Figura 4) metamorfoseados pelas ações sobre os objetos, aponta para esquemas (Lacan, 1998) produzidos do imaginário e a técnica escolhida para trabalhar, a cerâmica.

Entre a dureza das peças adquiridas e a moleza da argila usada na modelagem de suas figuras e elementos composicionais, surgem encontros inusitados. Um pequeno vaso, por exemplo, quando invertido se transforma numa representação parcial de um corpo humano. Bibelôs em forma de animais recebem extensões antropomórficas. Assim, Eckenberger segue construindo fragmentos



Figura 4 · Detalhe da obra "eskitschofrenia". Reinaldo Eckenberger. Cerâmica vitrificada. Fonte: própria.

de histórias que poderão ativar a imaginação e questionar o comportamento humano e sua relação com a História.

Conclusão

Os procedimentos antagônicos, encontrados na produção artística de Eckenberger, aproxima aquilo que Deleuze define como procedimentos e protocolos, em que o desvio entre o que já está estabelecido e as ações do artista, pode gerar histórias maravilhosas. Percebemos que em cada objeto cerâmico modificado por Eckenberger, os acontecimentos técnicos direciona o resultado final. Como uma máquina de descobrir desejos latentes. Remendando fábulas a partir das aventuras do visível.

Referências

- Lima, Luciana Accioly (2013). A poética de trapos de Reinaldo Eckenberger. Dissertação mestrado em artes visuais. Salvador: UFBA.
- Bois, Yve-Alain & Krauss, Rosalind E. (1997) *Formless: a users's guide*. Nova York: Zone Books.
- Deleuze, Gilles (2006) *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34.
- Lacan, Jacques (1998) *Escritos*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Moles, Abraham (1975) *O Kitsch*. São Paulo: Perspectiva.
- Nietzsche, Friedrich (2005). *A visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Rivera, Tania (2013) *O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise*. São Paulo: Cosac Naif.

Ancestralidade, memória e arquivo: apontamentos sobre os projetos de Vieira Andrade

*Ancestrality, memory and archive:
notes about Vieira Andrade's projects*

PAULA CRISTINA SOMENZARI ALMOZARA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual, professora e pesquisadora. Bacharelado em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Instituto de Artes (IA). Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Instituto de Artes (IA). Mestrado em Artes, Unicamp, IA). Doutorado em Educação, Unicamp, Faculdade de Educação.

AFILIAÇÃO: Pontifícia Universidade Católica de Campinas; Centro de Linguagem e Comunicação; Faculdade de Artes Visuais Rodovia D. Pedro I, km 136. Parque das Universidades — Campinas — SP, CEP: 13086-900, Brasil. E-mail: almozara@gmail.com

Resumo: O artigo apresenta apontamentos sobre os projetos do artista brasileiro Vieira Andrade a partir de residências artísticas realizadas na Fundação Bial de Cerveira em Portugal. As análises baseiam-se em duas grandes vertentes: a ancestralidade e a memória sustentadas pela existência de um arquivo familiar.

Palavras chave: Vieira Andrade / escultura / fotografia / ancestralidade / memória.

Abstract: The article presents notes about the projects of the Brazilian artist Vieira Andrade in artistic residencies realized at the Cerveira Bial Foundation in Portugal. Analyzes are based on two main aspects: the ancestry and memory supported by the existence of a family archive.

Keywords: Vieira Andrade / sculpture / photography / ancestry / memory.

Nascido em 1987 na cidade de São Paulo (Brasil), Vieira Andrade teve sua formação acadêmica na Escola de Belas-Artes de São Paulo, no entanto, grande parte de seu aprendizado como escultor e pintor deu-se entre os anos de 1999 e 2003 no atelier do convento do Largo São Francisco sob orientação de Frei Pedro Pinheiro, o que contribuiu para que sua técnica de modelagem e pintura estabelecesse um vínculo muito específico com o imaginário figurativo da arte sacra.

Esses dados aparentemente biográficos são fundamentais para entender as escolhas e a forma como o artista se deslocou do contexto inicial de sua formação para um diálogo mais intenso com as questões impostas pela arte contemporânea, em especial com a fotografia, ressignificando linguagens e conceitos em seu processo artístico.

Essa ressignificação é fundamentada pelo modo como são estabelecidas as relações conceituais entre elementos técnicos e históricos e que são fortemente observados em projetos desenvolvidos respectivamente nos anos de 2012 e 2013 em residências artísticas realizadas na Fundação Bienal de Cerveira em Vila Nova de Cerveira em Portugal.

A poética do trabalho de Vieira Andrade está ligada a duas grandes vertentes: a ancestralidade e a memória, sustentadas pela existência de um arquivo familiar que é uma espécie de ideário mítico visual sobre sua história pessoal e que abarca de certa maneira histórias coletivas que ativam os problemas inerentes às construções identitárias.

1. Relicários meus, relicários vossos

“Relicários meus, relicários vossos”, série realizada na primeira residência do artista em Vila Nova de Cerveira em 2012, trata de representações simbólicas de uma figura parental e de suas conexões com elementos da cultura portuguesa.

Vieira Andrade parte inicialmente de uma fotografia que está em seu arquivo familiar e que diz respeito a um único registro visual existente de sua trisavó Delfina Joana Martins (Figura 1), falecida em Aboim da Nóbrega em 1946, freguesia do concelho de Vila Verde, distrito de Braga, região Norte de Portugal.

Por meio dessa imagem o artista modela em formato de busto-relicário sete esculturas em barro cru policromado (Figura 2 e Figura 3) que representam recriações da imagem de sua trisavó.

A escolha pelo busto-relicário pode ser analisada a partir de diversos atributos relacionados a este tipo de objeto que historicamente foi determinante para a mobilidade de relíquias como agentes de disseminação da memória dos mártires cristãos (Cymbalista, 2006), no entanto a ideia apresentada não reside



Figura 1 · Fotografia de Delfina, autor desconhecido, c. 1908. Reprodução do acervo do artista Vieira Andrade.

Figura 2 · Vieira Andrade. "Relicários meus, relicários vossos", #1, agosto de 2012. Escultura em argila policromada. Coleção do acervo da Fundação Bienal de Cerveira, Portugal. Foto: Cardo Matos.

Figura 3 · Vieira Andrade. "Relicários meus, relicários vossos", #7, agosto de 2012. Escultura em argila policromada. Coleção do acervo da Fundação Bienal de Cerveira, Portugal. Foto: Cardo Matos.

apenas em uma referência a arte luso-brasileira, mas a configuração de uma metáfora que pretende sacralizar a figura de Delfina como um elemento chave do núcleo familiar.

Os bustos-relicários possuem a altura do coração pequenos nichos (Figura 4) onde são depositados objetos recolhidos pelo artista em percursos que vão de sua chegada a Portugal em julho até final de sua residência em Cerveira em agosto de 2012.

As incrustações desses elementos ao busto são um processo de “consagração”, um poderoso sinal de “devoção” e de respeito a um modo de vida específico, e que aos olhos de Vieira Andrade transformam as “senhoras de preto” em um “símbolo de um Portugal ancestral” (Andrade, 2013).

O peso conceitual conferido a essas imagens evoca por um lado a nostalgia de uma conexão com a natureza campesina e por outro a percepção de relações conflitantes entre cultura, fé, paixões mundanas e as formas de sobrevivência aldeã que configuram as pequenas misérias humanas.

2. As Delfinas: narrativas de inquérito

A segunda residência de Vieira Andrade na Fundação Bienal de Cerveira em agosto de 2013, estabelece a instauração de um novo projeto denominado “As Delfinas: narrativas de inquérito” que é realizado em parceria com o fotógrafo Gustavo Carvalho, e que juntos empreendem uma viagem a terra natal de Delfina para recriar as memórias que giravam em torno dessa personagem.

Delfina é reinventada numa forma escultórica que lembra uma boneca, elemento lúdico que se articula entre os cenários e elementos encontrados num jogo entre o real e o fantástico, inventando memórias e brincando com a proporção dos espaços, objetos. O verdadeiro lugar de Delfina e do Portugal das Senhoras de Preto é o de nosso imaginário o campo onírico das memórias e histórias que inventamos. (Andrade, 2013)

Este projeto é uma grande narrativa visual que marca a transformação da enigmática figura de Delfina em uma personagem mais humanizada e menos intangível.

A ideia que fundamenta essa transformação está inexoravelmente presente no subtítulo da série: “narrativas de inquérito”. O termo “inquérito” é bastante significativo por sugerir um processo de “extração” de informações, o que efetivamente foi feito por Vieira Andrade em sua primeira visita a aldeia de Aboim da Nobrega em 2012.

A fotografia ao tornar-se suporte final aponta para um retorno ao arquivo



Figura 4 - Vieira Andrade. "Relicários meus, relicários vossos", modelagem em processo, agosto de 2012. Argila crua. Foto: Vieira Andrade.

familiar em referência ao único documento visual sobre Delfina e que conduziu o trabalho para uma espécie de construção de um novo arquivo.

O artista apoia-se aqui em um contraponto entre um objeto único e o múltiplo, em especial no que concerne a multiplicação de elementos “documentais”, que extrapola as linguagens e invade as questões sógnicas que transformam “a Delfina” em “as Delfinas”.

O “múltiplo” então não se refere apenas a linguagem ou ao suporte, mas as diversas faces que Delfina representa como detentora de memórias e histórias de vida. Delfina passa a ser a evocação de situações de abandono, de solidão, de velhice, de trabalho duro no campo (Figura 5, Figura 6 e Figura 7), a partir do que o próprio artista descobre: “o passado não era tão bonito assim, a Delfina bebia, estava largada e velha. Isso numa aldeia no meio da serra” (Andrade, 2013).

3. Atávica, esculturas intencionais

O ciclo de construção poética que gira em torno dessa personagem conclui-se (provisoriamente) na série “Atávica, esculturas intencionais” na qual o artista elimina o traje preto — subterfúgio cultural de representação da figura de sua trisavó — e modela o corpo nu e envelhecido de Delfina (Figura 8).

O artista sutilmente se deixa fotografar em um espaço natural também com o corpo desnudo junto a pequena escultura de Delfina (Figura 9), o que — no contexto poético do percurso de Vieira Andrade — representa um processo de integração e de vivificação do que é atávico ao ser humano. O termo “atávico” sugere o que é próprio do ser, o que lhe é característico, e o artista faz do próprio corpo memória, indicando-o como um arquivo, lugar de realização de nossa humanidade.

Conclusão

Os projetos desenvolvidos pelo artista por ocasião das residências na Fundação Bienal de Cerveira em Portugal entre 2012 e 2013 caracterizaram-se por mudanças formais e de linguagem, que apontam para uma integração das questões mito-poéticas e das relações estabelecidas com os processos de construções identitárias que se movimentam constantemente entre o particular e o coletivo, entre a memória e a ficção.

As construções das narrativas visuais propostas pelo artista estão baseadas na interposição e conexão entre os elementos materiais e imateriais que sugerem uma amplificação do conceito de arquivo.

A grande empatia de Vieira Andrade sobre as questões de vida e de morte de seus antepassados, as formas e os ritos cotidianos de uma sociedade aldeã



Figura 5 · Vieira Andrade e Gustavo Carvalho. "As Delfinas: narrativas de um inquérito", #1, agosto de 2013. Fotografia. Coleção do acervo da Fundação Bienal de Cerveira, Portugal. Foto: Gustavo Carvalho.

Figura 6 · Vieira Andrade e Gustavo Carvalho. "As Delfinas: narrativas de um inquérito", #6, agosto de 2013. Fotografia. Coleção do acervo da Fundação Bienal de Cerveira, Portugal. Foto: Gustavo Carvalho.

Figura 7 · Vieira Andrade e Gustavo Carvalho. "As Delfinas: narrativas de um inquérito", #7, agosto de 2013. Fotografia. Coleção do acervo da Fundação Bienal de Cerveira, Portugal. Foto: Gustavo Carvalho.



Figura 8 · Vieira Andrade e Gustavo Carvalho. “Atávica, esculturas intencionais”, #3, 2013. Escultura, instalação, fotografia digital. Foto: Gustavo Carvalho.

Figura 9 · Vieira Andrade e Gustavo Carvalho. “Atávica, esculturas intencionais”, #3, 2013. Escultura, instalação, fotografia digital. Foto: Gustavo Carvalho.

tradicional determinaram as forças dinâmicas para o trabalho de investigação dos inúmeros vestígios que se mostraram como peças de um grande quebra-cabeça.

O primeiro trabalho sobre Delfina exalta uma representação simbólica da figura parental, a partir da qual Vieira Andrade tece uma rede de relações formais e conceituais que passa pela reconstrução de memórias e de dramas pessoais cotidianos, levando o artista a se deparar com múltiplas faces de uma mesma personagem e que representa, enfim, um drama coletivo ligado a vida aldeã, expresso pela imagem das “senhoras de preto”.

A figura de Delfina desnuda, evoca que o próprio corpo é repositório sacralizado das histórias de vida, e as marcas inerentes à velhice são as representações do que é atávico ao ser humano.

Os projetos de Vieira Andrade trabalham com complexos jogos de relações simbólicas que se definem por uma crença que consiste em estar diante do mistério, o que implica em ver sempre alguma coisa que está além do que se pode realmente ver e que produzirá modelos imaginários feitos para confortar e informar — ou seja, — nossas memórias, nossos temores e nossos desejos (Didi-Huberman, 2010: 48).

Referências

- Andrade, Vieira (2013). *As Delfinas: narrativas de um inquérito*. [Consult. 2013-12-12]. Disponível em <URL: <http://cargocollective.com/vieiraandrade>>
- Cymbalista, Renato (2006). *Relíquias sagradas e a construção do território cristão na*

Idade Moderna. An. mus. paul.[online]. 2006, vol.14, n.2, pp. 11-50. ISSN 0101-4714.

Didi-Huberman, Georges (2010). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2010. ISBN 978-85-7326-113-4.

Mineiros de Butiá: um registro histórico e social gravado em xilogravuras

Miners of Butiá: an historical and social record on wood engravings

NORBERTO STORI*

Artigo completo submetido a 19 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual. Licenciatura em Desenho e Plástica pela Fundação Armando Ávares Pentead (FAAP). Mestre e Doutor em Comunicação e Artes pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Livre Docente em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP).

AFILIAÇÃO: Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM). Campus Higienópolis. Rua da Consolação, 896 — Prédio 9 — CONSOLAÇÃO — CEP 01302-907, São Paulo — SP, Brasil. E-mail: nstori@mackenzie.br

Resumo: As xilogravuras Mineiros de Butiá de Danúbio Gonçalves faz um registro histórico e social dos trabalhadores nas minas de carvão de Butiá/RS. São obras de verdadeira expressão gráfica gravadas a buril apresentando as condições desumanas a qual os mineiros eram obrigados a se sujeitarem para o próprio sustento e o de seus familiares. As xilogravuras com cortes diretos, seguros, e sintéticos foram elaboradas com tensões de luz e sombra.

Palavras chave: xilogravuras / mineiros de butiá / expressão gráfica / realidade.

Abstract: *The Miners Butiá of Danubio Gonçalves woodcuts is a historical and social record of coal workers in Butiá / RS mines. They are true works of graphic expression chisel etched that presents the inhuman conditions which the miners were forced to subject to support themselves and their families. Woodcuts with direct, safe, and synthetic sections were prepared with strains of light and shadow.*

Keywords: *woodcuts / miners butiá / graphic expression / reality.*

Introdução

A natureza de um artista e de sua obra sempre se apresenta como complexa e profunda, e querer analisá-la, significa penetrar na sua específica capacidade reflexiva e criativa, no seu mundo pessoal e psíquico, seu aguçado senso crítico e sua profunda autocrítica. Este artigo apresenta uma pequena parte da realidade visível, palpável, da produção gráfica do artista plástico Danúbio Gonçalves — xilogravuras da série *Mineiros de Butiá*, da década de 1920. Ao produzir essas gravuras, temos a convicção de que as mãos de Danúbio Gonçalves foram operantes e felizes, porque serviram às forças criadoras e também ao conceito do que é arte para ele, que sempre se busca fiel a si mesmo e à expressão figurativa.

Mesmo sendo um artista contemporâneo, Danúbio nunca se preocupou em enquadrar-se em determinados acontecimentos artísticos contemporâneos mantendo-se fiel à expressão figurativa. Crê no trabalho diário, no lado operário do fazer artístico e não somente no conceito, acredita na arte como um elemento transformador da sociedade. Cria e recria o espírito de uma sociedade ativa, sempre em mudança. Com as mãos, grava sua presença como homem e como artista de sua época.

Danúbio Gonçalves

Danúbio Gonçalves nasceu em Bagé-RS em 1925, participou da formação do Grupo de Bagé na década de 1940, na cidade de Bagé/RS. As experiências do grupo foram muito importantes para a divulgação da gravura artística brasileira, tanto no Brasil como no exterior. O Grupo de Bagé criou em 1950 na cidade de Porto Alegre/RS o Clube de Gravura de Porto Alegre/RS, com a participação dos artistas Glênio, Glauco, Danúbio e Scliar. O realismo regionalista foi marca presente nas obras dos artistas do Grupo de Bagé e do Clube de Gravura.

Não aceitando o conceito de “arte pela arte”, objetivaram por um conceito de arte voltada para o social, para o homem em sua luta diária pela sobrevivência, sendo este o elemento principal em suas obras. Uma arte com função social, com função democrática sempre pronta para denúncias sociais. Tal atitude contestatória do Clube de Gravura fez com que elegessem a xilogravura como a técnica por excelência de reprodução democrática de imagens para a divulgação da arte, objetivando valorizar a tradição figurativa e regional.

No ano de 1950, Danúbio mudou-se para o interior do Estado do Rio Grande do Sul, para vivenciar de perto as realidades regionais, e desenvolver os trabalhos de acordo com a sua ideologia estética e política. Sai de seu atelier urbano e vai à busca de outras realidades sociais, como o trabalho do homem no campo, nos abatedores de bois e nas minas de carvão. Observa e enfrenta realidades, e

contextos sociais de sua terra, onde homens trabalhadores mostram o seu cotidiano sofrido e miserável. Refletindo e observando a realidade exterior, desenvolve a sua realidade interior de forma expressiva. Em busca dessa realidade sofrida da lida diária de trabalhadores, desenvolve duas importantíssimas séries em xilogravuras na década de 1950 que são: *Xarqueadas* e *Mineiros de Butiá*.

Nessas séries, faz um registro histórico e social do seu tempo; são situações vivenciadas, são obras verdadeiramente expressivas e não meras ilustrações da realidade vivida pelo artista. Através dessas xilogravuras, nos apresenta sem subterfúgios técnicos e formais as condições desumanas a que operários eram obrigados a se sujeitarem na lida diária para o próprio sustento e o dos seus familiares. Mostra o sentido trágico dos desconcertos humanos através das resoluções dramáticas do expressionismo, não tanto pelas deformações, mas sim pela dramaticidade da luz e sombra dos momentos sofridos e trágicos da vida, na luta pela sobrevivência.

Com a gravação incisiva, direta como sendo o símbolo da sua consciência, marca a sua passagem e a sua individualidade, sempre buscando o coletivo através da sua arte, materializando contornos, definindo formas através da gravação, da criação ousada e da impressão. Sabe muito bem que para criar uma gravura como se propõe é necessário tempo de reflexão, de maturação, e para tanto faz belíssimos estudos a lápis, e grande quantidade de desenhos de homens trabalhando nos seus afazeres cotidianos, captando gestos, expressões, relações entre fundo e figura, instrumentos de trabalhos e composições dos elementos em cena.

Em decorrência de sua busca nos apresenta xilogravuras realistas, com cortes diretos, limpos, seguros, incisivos, sintéticos na madeira de topo ou de fio, no linóleo ou no eucatex conseguindo resultados tensos e densos através do claro — escuro e da síntese formal.

Para que Danúbio Gonçalves desenvolvesse as séries *Xarqueadas* e *Mineiros de Butiá*, através desses estudos, deixou somente os elementos necessários para resolver as xilogravuras, eliminando os elementos considerados supérfluos. Trabalha com luz e sombra para dar um clima mais trágico no contexto. Evita conscientemente a participação do emocional lírico, não que isso seja pecaminoso, mas totalmente desnecessário para ele.

Contudo, nessas xilogravuras o artista mostra sabiamente que as idéias não poderão ser subjugadas pelo sentimento e que o sentimento não poderá deixar de participar, tendo como resultado trabalhos fortes, profundos, conseguindo com isso que a superficialidade não tomasse parte de sua obra, mas sim a expressão máxima do realismo. Um realismo em todo o sentido, um realismo

formal e de comportamento, como bem preconizou Gustave Courbet, quando anunciara o seu programa pictórico em 1847:

[...] um realismo integral, abordagem direta da realidade, independente de qualquer poética previamente constituída. Era a superação simultânea do "clássico" e do "... romântico" enquanto poéticas destinadas a mediar, condicionar e orientar a relação do artista com a realidade" (Courbet apud Argam, 1992: 75).

Na série de xilogravuras *Mineiros de Butiá* de 1956, onde a cor começa a participar em algumas gravuras, criadas em madeira de fio e madeira de topo, dá-se o início da consagração do artista como o maior gravador gaúcho e obviamente um dos mais importantes do país.

A cor participa não como um elemento de sedução, mas sim como um elemento necessário compositivo à gravura. Danúbio, além de nos mostrar, a realidade interna do contexto das minas, nos mostra também os mineiros nos seus afazeres da lida diária da realidade externa da mina. Em uma delas nos apresenta homens empurrando um carrinho cheio de carvão sobre os trilhos. Tudo é força bruta, é tração animal. A luz dos lampiões define os corpos dos trabalhadores elaborados com buril raiado, buril faca e buril losangular.

Em outra xilogravura há mineiros agachados carregando o lampião de carbureto antes de descer à mina; e também uma picareta. Há uma gravura cuja cena está mostrando homens cortando troncos de árvores que servirão de escoras para as galerias da mina. Aparecem também, lugares onde as escoras já foram colocadas.

Em outra xilogravura de topo (Figura 1) de 1956, a cena é a céu aberto onde mulheres, homens e crianças coletam com as mãos seus instrumentos de trabalho, os restos de carvão para o consumo diário em suas casas. São corpos frágeis, desnutridos, curvados que criam o ritmo e o movimento carregando baldes cheios ou puxando carrinhos de mão. Duas mulheres que estão embaixo no canto esquerdo, uma curvada querendo quebrar algo e a outra ajoelhada são tratadas com cortes de buril faca e losangular dando-lhes luz nos corpos. Ao centro, embaixo, uma criança em preto com a mínima interferência de luz é valorizada pelo fundo totalmente em branco. Duas figuras do centro para a direita, um homem carregando um balde mostra a sua força total para o transporte do mesmo e a mulher mais à frente e mais à direita com o seu balde cheio de carvão, o corpo pesado, como se estivesse preso ao solo, demonstrando falta de energia para sua locomoção. Personagens ao fundo ajudam a dar o ritmo. Na linha do horizonte há tratamentos de texturas com buril raiado sugerindo



Figura 1 · Danúbio Gonçalves. *Série Mineiros de Butiá*. Xilogravura de topo (1956). Danúbio Gonçalves: Caminhos e Vivências. Porto Alegre: Fumproart, 2000.

Figura 2 · Danúbio Gonçalves. *A Morte do Mineiro*. Xilogravura de topo (1956). Danúbio Gonçalves: Caminhos e Vivências. Porto Alegre: Fumproart, 2000.

casas, sendo que ao lado direito há uma num plano mais a frente, que sobressai entre as demais. Da terra sobe para o céu o negro do carvão que se abre em movimentadas nuvens brancas trabalhadas a buril.

Danúbio desceu às minas de carvão de Butiá no Rio Grande do Sul, como Van Gogh (1853-1980) desceu aos subterrâneos das minas da lúgubre, miserável e triste região de Wasmes, na Bélgica. Danúbio grava nessas xilogravuras a realidade profissional de homens miseráveis, humilhados em sua condição desumana para vivenciar a realidade sem luz, sem esperança e, de vidas tênues como as chamas dos lampiões que os mineiros carregam com suas mãos.

Na xilogravura de topo *A Morte do Mineiro*, de 1956 (Figura 2), um corpo estendido no centro da cena é o ator principal daquela realidade escura como o manto da morte. O corpo sem vida está estendido sobre uma carreta e é iluminado pelos lampiões dos seus colegas que estão ao seu redor presenciando e vivenciando o inesperado da difícil e desumana profissão. O buril silenciosamente abre luzes e contornos no morto e nos demais mineiros. O espaço preto transforma-se em luz, definindo graficamente as figuras silenciosas demonstrando desânimo, olhos assustados e cabeças baixas. Corpos em desalento, tudo muito sombrio. A incerteza de seus destinos e de suas vidas. O buril percorre a madeira transformando o trágico em expressão plástica e a morte em criação. O contexto nos é apresentado e os nossos olhos tentam e começam a adivinhar as formas, as figuras vão surgindo da escuridão. Os buris rasgam as luzes necessárias para sugerirem as formas, os volumes e os contornos. O negro é forma e fundo. A descrição do ambiente, das figuras e das coisas apresenta-se aos nossos olhos com toda a intensidade, a densidade e a dramaticidade possível. A realidade crua é encarada de frente prescindindo de qualquer preconceito estético.

Na série *Mineiros de Butiá*, Danúbio apresenta uma pura constatação de uma realidade sofrida e pobre, eliminando a fantasia, o sonho e o agradável de se ver. Uma verdadeira constatação de outra realidade, e apresenta uma nova postura artística através de um dos processos mais antigos de reprodução de uma imagem: a xilogravura. Mais do que representar o tema, os homens trabalhando em ambientes nada seguros e saudáveis, representam o clima e a atmosfera pesada, de uma lida sofrida, sem perspectiva de uma vida próspera e saudável. A vida puramente física, bruta dos trabalhadores e das coisas pertencentes àquela realidade.

Após as séries *Mineiros de Butiá*, cria outras obras com diferentes elementos: domadores, homens *pilchados*, cavaleiros e pessoas na lida do campo. Estas gravuras tiveram como matrizes o eucatex, a madeira de fio e a madeira de topo trabalhadas com buril. A cor entra em algumas xilogravuras como resolução plástica necessária

Conclusão

Danúbio Gonçalves, um dos principais artistas da arte da xilogravura do nosso país, faz parte da história do surgimento da arte moderna do Rio Grande do Sul. Utilizando a xilogravura como meio de expressão máxima sua arte, retrata a vida deplorável de trabalhadores em um período da nossa história, onde estavam sujeitos a estruturas de exploração-expoliação.

Referências

- Danúbio Gonçalves (2000) *Caminhos e Vivências*. Porto Alegre: Fumproart.
- Danúbio Gonçalves (1992) Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli — MARSG. Porto Alegre.
- Danúbio Gonçalves (1994) Catálogo de Exposição. Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. RS.
- Costella, Antônio. (1984) *Introdução à Gravura e História da Xilogravura*. Campos de Jordão: Mantiqueira, 1984.
- Ferreira, Orlando da Costa (1977) *Imagem e Letra — Introdução à bibliologia: a imagem gravada*. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo.
- Leite, José Roberto Teixeira (1966) *A Gravura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura.
- Scarinci, Carlos (1982) *A Gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980*. Porto Alegre/RS — Série Documenta 10: Mercado Aberto.

Máscara e Medo na Obra "Tipos do Mar" do Pintor Evaristo Valle

*Mask and Fear in the Work: Types
of Sea painter Evaristo Valle*

MAXIMILIANO FRANCISCO GUTIEZ*

Artigo completo submetido a 19 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil / Espanha, artista visual (pintura). Licenciatura em Educação Artística na Fundação Armando Alvares Penteado, Faculdade de Artes Plásticas (FAAP) São Paulo. Mestrado em Artes na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) São Paulo. Doutoramento em Artes na UNICAMP, São Paulo-Brasil.

AFILIAÇÃO: Autor independente. E-mail: maximiliano_g@uol.com.br

Resumo: O pintor Evaristo Valle (1873-1951) pertenceu ao modernismo espanhol e viveu na Espanha pré e pós Guerra Civil, quando a violência e o medo eram constantes. A pintura "Tipos do Mar" (1950) resume uma temática frequente ao longo da sua obra: a máscara e o medo. Os personagens da peça de teatro "O Porão" (1935), de sua autoria, dialogam com os personagens de suas pinturas. **Palavras chave:** Evaristo Valle / pintura / máscara / medo.

Abstract: The painter Evaristo Valle (1873-1951) belonged to the Spanish modernism and lived in Spain pre and post-Civil War, when violence and fear were constant. The "Types of the Sea" (1950) painting summarizes a constant theme throughout his work: the mask and fear. The characters of the play "The Basement" (1935), which he authored, dialogue with the characters in his paintings. **Keywords:** Evaristo Valle / painting / mask fear.

Introdução

Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo.
José Ortega y Gasset

Evaristo Valle (1873-1951) foi um artista de uma sensibilidade a um só tempo aguda e sutil, que viveu em um momento e em um lugar marcados pela brutalidade, pelo terror e pela insensatez.

Valle talvez tenha sido um homem sensível demais à violência que dominou a vida da Espanha, em maior ou menor intensidade, durante toda sua vida — ou seja, durante toda a primeira metade do século XX. É como se a atmosfera de ameaça generalizada lhe ferisse o corpo, como se não tivesse uma “pele” que lhe protegesse de um primeiro contato direto com o mundo. Sua abertura — a um só tempo existencial e sensorial — às intensidades do mundo, de suas luzes e cores, em toda a sua riqueza de nuances e contrastes, cobrava-lhe um preço: ele era demasiado vulnerável. Haveria talvez que trocar de pele e de corpo, renovar-se, redescobrir-se... operação igualmente brutal e violenta, que talvez Evaristo não tenha conseguido realizar. Entretanto, suas pinturas, como máscaras, expõem muito de sua personalidade e de tudo o que viveu.

Compreender sua poética — em particular a intensidade e a densidade das personagens e das cenas que constrói, com uma síntese singular de leveza e contrastes, pinceladas delicadas e cores vibrantes — significa percorrer os caminhos que permitem desvendar uma existência humana exposta em toda a sua fragilidade essencial, em um mundo radicalmente ameaçador.

Essa fragilidade decorre de uma abertura: Valle está aberto ao contato intenso com a realidade em que está imerso e é assim que alimenta, através de seu olhar, a sua prolífica imaginação, recriando o que vê nas telas. Mas, em um mundo de guerra civil, em que a certeza ideológica move as pessoas a fuzilarem aqueles que se supõem serem seus opositores, sem qualquer possibilidade de se construir uma compreensão complexa de convivência humana, não há espaço para a sutileza e para as nuances.

Evaristo Valle inventa com seu trabalho essa impossível delicadeza, a extrema proximidade das pessoas e do terror com o qual vivem e, ao mesmo tempo, a distância total de suas motivações ideológicas.

Para entendermos melhor a temática da máscara e do medo dada na obra de Valle e, particularmente, em uma de suas últimas pinturas, “Tipos do Mar” (1950), será realizado um diálogo com uma obra, bem reveladora, “O porão”

(1935) — uma “mascarada” teatral sobre o tema do medo, que pode ser lida como as anotações de um pintor na criação de suas personagens, escancarando a penumbra que povoa o seu interior.

1. O porão

Trata-se de uma peça de teatro de dois atos escrita por Evaristo Valle em 1935 (início da Guerra Civil), durante um de seus períodos de reclusão, em que a possibilidade mesma de sair à rua era para ele uma ideia aterrorizante, pois sofria de agorafobia. Toda a construção da cena, suas descrições e a maneira como se constituem as personagens trazem à tona, de certo modo, o “avesso” de suas obras pictóricas. Em vez da imagem, há a ideia que a sustenta; em vez do personagem, plenamente mostrado em sua máscara de cores e traços, a narrativa que há por trás.

A peça é a imagem de sua própria reclusão, e se constrói como um jogo de máscaras. Figuras da aristocracia e da oligarquia local estão presas num porão escuro, junto a uma pequena multidão que se amontoa no fundo da cena, mas que não se mostra visível ao público. A razão de estarem ali trancafiadas deve-se a um movimento insurrecional que as estava caçando para matá-las. Ainda guardam algo de dignidade, acreditam que podem sobreviver, embora disfarçadas momentaneamente como pessoas do povo. Tentam não ser notadas, mas, a todo o momento, traem-se e se revelam.

A atmosfera é de absoluto pânico. A rubrica inicial, em que se descreve a cena quando sobe o pano, começa a construir este clima:

A ação se desenvolve em um porão enorme e de pé-direito elevado. Se estende à direita e à esquerda. Em nenhum lado se vê o fim. No primeiro plano, esquerda (espectador), assomam quatro ou cinco degraus da escada que sobe à única porta do tal porão. Do outro lado dos degraus, até depois do segundo plano, sacos de cimento reunidos por terra, de modo que se possam ver os personagens que se sentam nos últimos sacos. À direita, primeiro plano, um caixote de pouco mais de um metro cúbico de tamanho. Sobre o caixote, uma vela de cera acesa, única luz que ilumina a cena. Os personagens falam sempre com mistério, temerosos e com medo de serem surpreendidos por seus opressores, exceto em alguns casos que se notam (Valle, 1951:5, tradução minha).

No Segundo Ato, instaura-se a dúvida de estarem todas mortas e o elemento da loucura vai se apossando do comportamento das personagens. A partir de um determinado momento, o que se vê é uma falência total das máscaras, quando as personagens começam a “falar demais”, quando perdem completamente o cuidado com o próprio disfarce e se entregam ao pânico. Paradoxalmente, a loucura as revela como quem realmente são.

Evaristo Valle não se identifica nem com a aristocracia decadente nem com os revolucionários, encontra um ponto de observação crítica à violência implícita da ação de cada um e a máscara social que assumem e que se escondem atrás de outros disfarces, num jogo de espelhos em abime. Trata-se de uma situação em que Evaristo Valle se encontra como pintor e também como um criador de mundos e que em muitas fases dedica-se apenas a suas telas imaginárias.

Esta peça teatral nos revela a concepção de personagem que Valle desenvolve em suas pinturas. O que o artista consegue, ao criar suas personagens como máscaras, é desnudar o sentido de seus modos de ser. É assim que se captura o vazio do modo de vida burguês, estruturado sob a figura de um milionário. Captura-se também a brutalidade do revoltoso, a dureza dos modos de vida de então, o terror generalizado que predomina na Espanha, que é dissimulado nos gestos e palavras.

O porão está cheio de cenas tremendas em que cada um dos personagens submetidos àquela situação limite vai se desnudando até chegar ao mais profundo vazio, descobrindo que em última instância nada encerra a casca que cobria seu corpo, puro punhado de vazio mascarado e dotado de aparência de solidez por um emaranhado de interesses e relações sociais (Carantoña, 1986: 117, Tradução e grifos meus).

2. Tipos do Mar

Tipos do mar (óleo s/tela, 50 × 66 cm), pintura datada de 1950, foi produzida no contexto de uma Espanha que já pendeu definitivamente para um dos seus lados: os progressistas já haviam sido derrotados pelo poder fascista, em que a velha e conservadora Igreja voltou a associar-se a um poder político com ares absolutistas, e a livre manifestação de ideias tornou-se um sonho distante (Figura 1).

Veremos que, mais que a representação de dois trabalhadores do mar, essa obra concretiza uma alta densidade de significação. Evaristo Valle sintetiza nela, num lance poético de rara potência, todo um momento da história de um povo, reconstruído através do olhar de alguém que esteve imerso neste mundo.

Esta pintura constrói-se com duas figuras masculinas de idades diferentes, um homem maduro e outro mais jovem, identificados como “homens do mar”. Com seu meio tronco, cobrem toda a superfície da tela (a figura sangra nas extremidades da mesma). Num primeiro impacto, o receptor encontra o olhar penetrante desses homens do mar. No olhar dessas figuras, ressalta-se sua essência profunda, seu ser, a força está na experiência singular e profundamente humana destes homens, sem qualquer idealização.

As antifaces (região dos olhos) de ambos os personagens também são



Figura 1 · Tipos do Mar, 1950, Evaristo Valle.
Fundação Museo Evaristo Valle.

construídas por elementos opostos de um em relação ao outro. O homem maduro tem olho claro e um rosto escuro, enquanto o jovem tem o olho escuro em um contexto de cor clara.

Diferenciam-se as manchas no rosto dos personagens, em seus corpos e no céu, Pelo jogo de forças da composição de cores, o olhar entra na pintura primeiro pelo corpo do homem maduro, região mais clara e expansiva, depois passa em diagonal ascendente para os olhos do homem mais jovem. Seu rosto é mais claro e está em grande contraste com os olhos, cujas pupilas são praticamente negras e cujas formas são bastante delineadas. É então que a diferença entre um olho e outro do jovem se destaca, antes que nos interessemos em saber dos olhos do homem maduro, que também são bastante marcados. Porém, no conjunto da composição das cores do corpo do jovem distingue-se uma região mais escura, fechando sua configuração, o que produz uma imagem mais franzina e diminuída.

O jovem tem seu peito a pender-se para dentro, com as manchas disformes e escuras: o olho direito é calmo compassivo, resignado, parece tender a fechar-se, o olho esquerdo deforma-se, abrindo amplamente, e representa o olhar desesperado, tenso, paralisado em seu pânico. Um longo pescoço separa e destaca a cabeça do corpo. Não se pode deixar de notar que, mesmo com todo o contraste apontado, com todas as oposições entre os personagens, não há propriamente uma relação de conflito entre eles. Há sem dúvida uma oposição, há um contraste, há uma diferenciação. Mas não há conflito, pelo fato mesmo de que um personagem é totalmente centrífugo, exteriorizado, viril, enquanto o outro é passivo, centrípeto, feminino. Não há dialética, as forças estão justapostas de modo estático, pelo menos não se agridem entre si, não disputam entre si já que uma se submeteu a outra. Não há, portanto, força dramática, um devir dialético que poderia indicar uma outra possível síntese, uma nova contraposição de forças no futuro imaginável.

O homem maduro tem uma clara individuação, está bem estabelecido em sua diferenciação com a alteridade, com o fora de si. O jovem, ao contrário, funde-se com o ambiente, está em relação dinâmica com ele, e não pode ser cabalmente caracterizado como indivíduo.

É como se dois momentos da história estivessem condenados nesses dois rostos: uma Espanha que mostra os dentes e se arma para afirmar-se, e uma outra Espanha que, submetida e impossibilitada de manifestar-se como o novo, que poderia ter sido e finalmente não foi, vê-se dividida em si mesma.

Essa máscara de um momento pode sem dúvida nos revelar um passado, mas deve sobretudo nos indicar uma teleologia da dissimulação, uma tentação constante de dissimular, uma aspiração a ser outro que se é. A máscara realiza, em suma, o direito que nos concedemos de nos desdobrar. Oferece uma avenida de ser a nosso duplo, a um duplo potencial ao qual não soubemos conferir o direito de existir, mas que é a própria sombra de nosso ser, sombra projetada não atrás mas adiante de nosso ser. (Bachelard, 1994: 173, grifos meus)

Conclusão

Existir, apenas para nós, não nos basta. Temos necessidade de existir para os outros, de existir pelos outros. Abandonamos o eixo de uma fenomenologia natural para construir o eixo de uma fenomenologia da simulação, do falso semblante. (Bachelard, 1994: 171)

Como conclusão, fica a certeza de que ainda há muitas máscaras de Evaristo Valle que merecem ser conhecidas pelos nossos olhos mais atentos. Máscaras que talvez indiquem outras possibilidades para sua pintura, e também para aqueles que queiram arriscar-se a vesti-las, nem que seja só por alguns momentos. E instaurar com Valle um devir que lhe permita ser o outro que, de fato, ele é.

Referências

- | | |
|---|---|
| <p>Bachelard, Gaston (1994) <i>A Máscara. O direito de sonhar</i>. 4. ed. Trad. José Américo Motta Pessanha et al. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 164-175.</p> <p>Carantoña, Francisco (1986) <i>Evaristo Valle</i>. Gijón, Fundación/ Museo E. Valle.</p> | <p>Ferrari, Enrique Lafuente (1963) <i>La vida y el arte de E. Valle</i>. Oviedo: Diputación Provincial de Asturias.</p> <p>Valle, Evaristo (1951) <i>El Sótano</i>. Oviedo: ed. Instituto de Estudios Asturianos — Diputacion de Astúrias.</p> |
|---|---|

Ocaña, el pintor travesti de las Ramblas de Barcelona

Ocaña, the Barcelona's Ramblas transvestite painter

MARÍA BETRÁN TORNER*

Artigo completo submetido a 24 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*España, artista visual. Profesora de Dibujo de Institutos de Educacion Secundaria. Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes (UCM).

AFLIAÇÃO: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes (UCM). Greco, 2 Ciudad Universitaria 28040 — Madrid, Espanha. E-mail: mbtorner@hotmail.com

Resumen: En este artículo se analiza la figura de José Pérez de Ocaña, quien marcó la vida de las Ramblas y la plaza Real en la Barcelona en los años de la transición democrática española. A su recuerdo como pintor popular, actor cinematográfico o travestido cupletista, se superpone el protagonismo de sus apariciones en la Barcelona transcultural que estaba emergiendo.

Palabras clave: disfraz / carnaval / travestismo / arte contemporáneo / contracultura.

Abstract: *This article analyzes the José Pérez de Ocaña figure, who defines tendencies in the Ramblas and in the Barcelona Real Square in the Spanish democratic transition years. In his memory as a popular painter, cinematographic actor, or chanteuse transvestite, it superimposes the prominence of his appearances in the rising Barcelona's transcultural.*

Keywords: *disguise / carnival / transvestism / contemporary art / contraculture.*

Introducción

Ocaña llega a Barcelona en 1973 donde se construye como personaje, destacando por sus apariciones en acontecimientos musicales, políticos y especialmente en las manifestaciones del colectivo gay, en las que hizo del travestismo una práctica artística y política. Junto al análisis de su modo de vida y de actuación, su obra plástica es también objeto de interés por la cohesión que existe entre

ésta y su forma de actuar, ya que pintor por vocación, se hizo travestí para poder ser actor, y una vez actor empezó a vender cuadros.

1. La vida como trabajo. Performance callejeras, actuaciones y obra plástica

Una vez comentado esto, se van a tratar algunos aspectos generales de su trabajo, y a este respecto se podría decir que toda su obra es un travestismo generalizado. En su pintura, sus viejas parecen hombres travestidos de negro con pañuelo, también es imposible determinar el sexo de sus ángeles, Vírgenes, santos u otras figuraciones, como las Manolas, cuyos antecedentes no están en las manolas españolas, sino en que Ocaña, simplemente, llevó al mundo de la representación pictórica a sus amigos, y a sí mismo transformado en Manola, y de este modo creó una Galería de retratos que funciona como un fresco, como manolas asomadas a un balcón, que parecen observar inmóviles al espectador (Figura 1).

Por otro lado, Ocaña hizo de la marginación y la contracultura el eje vital de su existencia, y sus actuaciones se podrían incluir entre las estrategias empleadas por determinados artistas de la década de los años 70 que utilizaron la teatralidad popular para sus prácticas performativas, en muchas ocasiones asociadas a la construcción de identidades silenciadas. En este sentido, Ocaña superpuso el mapa de Sevilla, o incluso el de su pueblo, sobre el de Barcelona, transformando las Ramblas en una calle andaluza. La calle del barrio Chino la convirtió en una de Cantillana, el mirador de su apartamento en balcón andaluz desde el que se asomaba vestido con mantilla y clavel para cantar una saeta, y transformó la galería de arte Mec-Mec en velatorio ambientado con velas e incienso.

Era habitual verle travestido de actriz, vieja o folclórica, recorriendo los puestos de flores y los quioscos de la Rambla, saludando, y mostrándose alegre con sus amigos, y el carnaval será el laboratorio donde, junto a estos, practique su forma de vida. Para Ocaña, todos los días era Carnaval, y sus travestismos aludían a esa inversión de la lógica que hace al hombre vestirse de mujer (Figura 2). En este sentido, Ocaña trasgrede los límites de la construcción normativa de la masculinidad del momento a través de un cuerpo que será percibido como grotesco y excesivamente sexual, y con el que logra parodiar el poder militar y religioso que ordenaba a la España del momento.

Este carácter performativo de su trabajo tendrá un importante sentido lúdico que se evidencia no solo en sus actuaciones públicas, sino también en su vida privada, en unas fotografías de 1974 en las que se le puede ver con algunos de sus amigos, en una habitación posando ante la cámara con diferentes poses y vestimentas, jugando a disfrazarse por medio de gestos y posturas de marcado



Figura 1 · Acuarelas de Ocaña *Manolas* (1982).

Figura 2 · Ocaña. Fotografía: Colita. *Sin título [El abanico y la muerte]* (1977).

Figura 3 · Ocaña. Fotografía: Ros Ribas. Imagen perteneciente al proyecto de Pep Duran *Retrats d'amics i gent de Barcelona* (1983)

carácter fetichista y sexual, y en este sentido se podrían observar similitudes con las poses fotográficas de Pierre Molinier.

Ocaña se construye pues como personaje a partir de sus disfraces, como el denominaba a ir vestido de mujer por medio de una gran variedad de vestidos y zapatos de todas las épocas que cambia por pinturas en Los Encantes, un rastrillo de Barcelona. Si bien era también reconocible por su atuendo cotidiano que consistía en zapatos gallegos de pastor, mantón de manila, gafas redondas y bombín. Y cabría también hablar de las similitudes que igualmente se han observado entre él y la figura del clown, e incluso con Charlot (Figura 3).

Me siento persona y payaso, si, payaso que se ríe por fuera y llora por dentro y pinta, canta a la vida, a las gentes... (Ocaña, 2000:154).

Una de sus más destacadas puestas en escena fue *La primavera*, que presentó entre abril y mayo de 1982 en La Capella de l' Antic Hospital de la Santa Creu de Barcelona, donde cuadros y figuras de papel maché asumieron un protagonismo esencial al formar parte de un ritual en el que Ocaña recreaba el mundo de su infancia, con unos niños ángeles cantando y acompañando la subida al cielo de la Madre de Dios (Figura 4, Figura 5). Sin embargo, el trabajo de Ocaña es ajeno a cualquier teología, y como se ha comentado anteriormente, su origen es más bien carnavalesco, de ahí el pasacalles que organizó como parte del proyecto expositivo, el traslado de las figuras, o la misa representada en el sentido de mise-en-scène. En este punto cabría señalar el intenso trabajo que había detrás de sus puestas en escena, y que Ocaña llevaba a cabo en su casa-taller, el cuarto donde vivía y trabajaba con un marcado carácter artesano.

En lo que respecta a su faceta como actor, el carácter cinematográfico de su gestualidad llevó a que un crítico de cine francés lo definiese como alguien "sacado de un filme de cine mudo". Desde su debut como figurante en *El padre coplillas*, dirigida por Ramón Comas en 1968, hizo otras incursiones en el ámbito cinematográfico, como su papel protagonista en *Ocaña, retrato intermitente*, un filme de Ventura Pons de 1978, realizado ocho años después de su llegada a Barcelona desde su pueblo sevillano, y donde hace de actor de sí mismo, recreando en el teatral decorado de su estudio del número 12 de la plaza Real, y frente a la cámara, lo que hacía en la Ramblas (Figura 6).

Otra de las películas es *Manderley*, de 1979, una propuesta de Garay en la que se interpreta como personaje a través de unas escenas entre documentales y fantásticas. Y con *Silencis*, de 1982, finaliza su participación en el cine.



Figura 4 · Fotografía de Ocaña en la exposición *La Primavera*, que realiza en la la Capella de l'Antic Hospital de Barcelona (1982).

Figura 5 · Fotografía de Ocaña en la exposición *La Primavera*, que realiza en la la Capella de l'Antic Hospital de Barcelona (1982).

Figura 6 · Fotografía perteneciente al documental *Ocaña, retrato intermitente* de Ventura Pons (1978).



Figura 7 · Ocaña disfrazado de gato-sol en Cantillana, Sevilla (1983). Fotografía: Manuel González.



Figura 8 · Ocaña disfrazado de gato-sol en Cantillana, Sevilla (1983). Fotografía: Manuel González.

Por último comentar que la muerte va a adquirir en su obra plástica y performativa un intenso sentido, como lo evidencia la serie obsesiva de autoficciones de muerte que realizó desde 1975. Autorretratos en los que representaba su propio entierro, o aparecía como niño muerto. Paradójicamente, Ocaña muere en 1983 al incendiarse el disfraz de sol que llevaba durante la fiesta que organizó en su pueblo, Cantillana, como homenaje a la “vieja de todas las viejas”.

Se había pintado el rostro con un paisaje de Cantillana, y como estandarte llevaba un enorme sol (Figura 7, Figura 8). El pasacalles de chavalería que le seguía se accidenta, y unas bengalas prenden fuego a su traje. Convaleciente en su casa preguntó al fotógrafo de la fiesta si le había hecho fotos mientras ardía, y ante la respuesta atónita del fotógrafo, Ocaña le dijo que había perdido las fotos de su vida. El vínculo entre vida y arte, disfraz e identidad es pues en su trabajo evidente.

Conclusión

Descrito como excéntrico andaluz, también entrañable, que escandalizaba paseando por las Ramblas vestido de mujer, José Pérez Ocaña asumió un gran protagonismo en la escena Underground barcelonesa del momento, y es ya

parte del imaginario de la ciudad de Barcelona, y de la contracultura del estado español de finales de los años setenta.

Referencias

- Arakistain, X. (2001), "Ocaña", en Ballcells, M. J. (coord.), *Trans sexual express* [catálogo de exposición], Generalitat de Catalunya. Departamento de Cultura, Barcelona, páginas 137-141.
- Galán, D. (1983) *El retrato del provocador* [Consult 13-10-2013] Disponible en <http://larosadelvietnam.blogspot.com.es/2008/03/oaca-en-la-prensa.html>.
- Gallego, M. (2008) TVE. Sección: *Telediario* ¿Te acuerdas? [Consult 10-12-2013] Disponible en <http://larosadelvietnam.blogspot.com.es/2008/10/beata-oaca-en-palma.html>.
- Guarner, J.L. (1978) *Ocaña, retrat intermitent* [Consult 24-11-2013] Disponible en <http://www.venturapons.com/Castella/peli%20ocanya%20cast.html>.
- VV. AA. (2011) *Ocaña 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*, en Casanovas, M. y Martina, R. (coord.) Barcelona, 2011.

Fiesta y cultura popular en la obra de Ocaña. Una reinterpretación contracultural

*Party and popular culture in Ocaña's work.
An alternative reinterpretation.*

JOSÉ NARANJO FERRARI*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*España, artista visual-pintor. Profesor en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Licenciado en Bellas Artes (especialidad pintura) y Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla.

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Laráña, 3; 41003 Sevilla, España.
E-mail: jnaranjo@us.es

Resumen: En este artículo abordamos la presencia y reactivación de las fiestas y la cultura popular vernácula en la obra del artista andaluz Ocaña (Cantillana, 1947-1983). La reinterpretación de estos aspectos desde la perspectiva homosexual y contracultural de este artista, convierte su producción en una obra cargada de contemporaneidad. Estudiaremos como acude a las tradiciones autóctonas para abrir caminos a un panorama cultural necesitado de nuevos referentes.
Palabras clave: Ocaña / fiesta / popular / contemporáneo.

Abstract: In this article we approach the presence and reappear of the parties and the popular local culture in the work of the andalusian artist Ocaña (1947-1983, Cantillana, Seville). The reinterpretation of these aspects from the homosexual and alternative perspective of this artist, turns his production into a loaded work of contemporaneity. We will study how he uses his autochthonous tradition in order to open ways towards a cultural panorama which was needed from new models.
Keywords: Ocaña / party / popular / contemporary.

Introducción

Son muchos los artistas que a lo largo de la historia han bebido de sus orígenes y sus recuerdos más personales para articular el discurso de su obra. En la transgresora y precursora obra de José Pérez Ocaña (Cantillana, 1947-1983), las vivencias religiosas y festivas de su infancia y la admiración y recuerdos de su pueblo, se convierten en el referente y fuente de creatividad de su producción. ¿Cómo logró Ocaña dotar a su obra de modernidad y vigencia utilizando los componentes y estéticas *más tradicionales de su cultura*?

La revisión actual de su obra nos permite identificar y valorar en la pintura, instalaciones y performances que componen su legado artístico, la huella de la fiesta y su cultura popular vernácula. Analizaremos cómo la unión de estos aspectos tradicionales con la homosexualidad más revolucionaria y los movimientos políticos del periodo de la transición española en lucha constante por las libertades, origina un producto artístico y cultural representativo del periodo de la transición española.

Ocaña realiza una resignificación de las identidades y la cultura popular española y andaluza desde las clases subalternas, desde la contracultura; acudiendo a la inagotable fuente de las tradiciones autóctonas para abrir caminos a un panorama cultural necesitado de nuevos referentes para romper con la cultura franquista y preparar el futuro cultural de la democracia.

El objetivo principal es poner en valor la aportación de Ocaña al arte contemporáneo analizando su propuesta artística basada en la reactivación de la cultura popular y la identidad homosexual, que fue acogida como transgresora, novedosa y representativa del arte contracultural barcelonés y español.

Partimos de la idea principal en la obra de Ocaña: convertir el arte en una fiesta.

1. Claves de la cultura andaluza en Ocaña

La cultura popular andaluza constituye la base plástica, estética y conceptual de la obra de Ocaña. El flamenco y otras variantes musicales como la copla conforman un lenguaje particular de cante, baile, vestuario, costumbres... Ocaña recurrirá a ellos tanto en su vida cotidiana como en sus creaciones performáticas. Pone en valor toda una cultura que ha aprendido en el pueblo, una música que identifica al pueblo andaluz, pero que al mismo tiempo, el régimen promocionó como una de sus señas de identidad durante la postguerra. Ocaña subvierte esa connotación franquista y utiliza el flamenco en sus vertientes de copla y saeta como dos eficaces herramientas expresivas para sus performances, no solo a nivel musical, si no utilizando también su lenguaje de vestuario como: mantones, trajes, peinetas, mantillas... etc. (Figura 1).



Figura 1 · Fotograma de la performance
Procesión de Semana Santa. Barcelona, 1977.
Fuente: Película *Ocaña, retrato intermitente*.
Director: Ventura Pons.

Las formas de sociabilidad y la fiesta, es otro rasgo definitorio de la cultura andaluza. Estas particulares formas de sociabilidad del pueblo andaluz propician las fiestas como un referente de identificación de una colectividad. Las fiestas populares como las cruces de mayo, las romerías, los carnavales, las ferias (Figura 2), o la semana santa, expresan la forma de ver el mundo, los modos de vivir y el sentido estético de su gente. Ocaña reinterpretó las fiestas de su pueblo y las convirtió en fuente de inspiración, tanto en su pintura, exposiciones y performances.

Estas fiestas que Ocaña reinterpreta, a pesar de tener siglos de tradición, tienen un carácter de fenómeno vivo, puntual y efímero,... aunque repetido cíclicamente, están sujetas a un continuo proceso de transformación, ligado a las transformaciones sociales. El carácter de arte efímero, vivo, festivo y popular en la obra de Ocaña encuentra su referente directo en las fiestas andaluzas, y especialmente en las de Cantillana, pueblo del autor. Como resumen a estas primeras reflexiones, podemos decir que Ocaña, refiriéndose al uso de las fiestas y cultura popular en su obra, es consciente de los valores universales que lleva implícitos, y destaca el carácter que ello aporta a sus creaciones, lo cual hace que cualquier tipo de espectador pueda identificarse con su obra.

Para Ocaña su obra tuvo siempre un pozo profundo de donde obtener referencias: la fuerza arrebataadora del mundo de las tradiciones y de la cultura popular de su Cantillana natal. Con toda una carga de símbolos iconográficos populares consigue hacer suya la vanguardia o cuanto menos personalizar las formas.

Nuestro artista contribuye a destapar una nueva forma narrativa sobre el cuerpo social de los años 70 en el que confluyen nuevas y viejas formas de conducta generacional, cultural y religiosa.

Como si desde las ramblas de Barcelona presenciara las escenas cotidianas del día a día de su Cantillana natal, Ocaña integra en cada obra parte de su personal relación con esta tierra, continuamente se repiten en su obra las tradiciones andaluzas, las escenas con las viejas mantoneras, los niños, los monaguillos, las Vírgenes, las estrellas, la luna y el sol. Son un guiño de felicidad, el triunfo de la alegría, de la sabiduría popular, de la inocencia y de la ingenuidad que proclaman la libertad humana tan ansiada por nuestro artista: El propio Ocaña define su pintura como una mezcla de fiesta y tradición:

Es que todo eso es como una poesía, como tradición, superstición,... y yo lo mezclo todo eso con mi pintura, me recuerda a todas las cosas de mi pueblo, las fiestas, los casamientos, los bautizos, los entierros. Todo eso es parte de mi pintura, parte de mi vida, por eso yo mezclo cementerio, con alegría, con cante, con bautizo, con borrachera, con romería y con folclore (Pons, Ventura. 1978).



Figura 2 · Fotografía de la instalación de una caseta de feria de Sevilla en la exposición *Un poco de Andalucía*, en la galería Mec-Mec. Barcelona. 1977. Foto: Marta Sentís. Archivo Familia Ocaña.

La condición sexual de Ocaña aporta una importante carga a la realidad festiva y religiosa del artista, y su forma de interpretación. Ocaña representa su homosexualidad en la pintura a través de la religión y el gusto femenino, evitando el tópico homosexual de la sexualidad explícita. Opta por representar la feminidad del travestismo, a través de los elementos característicos de las mujeres de su pueblo tales como mantillas, peinetas, flores, trajes de flamenca y mantones, atuendos que aplica habitualmente a los retratos de sus amigos o a sus propios autorretratos, como documento pictórico del travestismo de sus disfraces y performances (Figura 3)

Como vemos, no le fue difícil conciliar su proposición artística extraída de la cultura popular andaluza, de la fiesta colectiva y de la vida marginal, con el arte underground y alternativo que surgía promovido por la contracultura y la influencia del arte conceptual. El “fenómeno Ocaña” como denominamos al cúmulo de expresiones artísticas y sociales que se concentraban en la producción expositiva del creador andaluz, unifica lo más tradicional del arte y las artesanías populares, con el concepto de arte universal y rupturista que promovían las nuevas poéticas.

Las premisas que defendía el arte conceptual no aparecían en la obra de Ocaña por imposición o moda, esas características son propias de la cultura, el arte y la fiesta popular andaluza sobre la cual el artista fundamenta sus creaciones. Las propuestas expositivas de Ocaña intrínsecamente ya eran partícipes del concepto de arte alternativo que se estaba implantando desde diversos sectores porque su propia cultura popular y festiva, aprendida en las manifestaciones ancestrales del pueblo, ya le había inculcado esos principios. Los títulos de las exposiciones: “Un poco de Andalucía”, “Color y fiesta popular”, “Incienso y romero”, “Viva la Virgen del Rocío” o “La primavera”, evidencian el trabajo de reapropiación de elementos significativos de su tierra y su pasado.

Para Ocaña no es moderno olvidar el pasado y aceptar la nueva cultura impuesta por las modas externas y artificiales. La modernidad y transgresión en Ocaña radica en potenciar la tradición más auténtica y poner en valor aspectos marginales o denostados por la sociedad. Si la sociedad dominante marginaba y criticaba la cultura popular, las artesanías efímeras, las fiestas religiosas,... Ocaña las exaltó hasta situarlas como tema de interés y debate entre las esferas culturales del momento.

En el caso de Ocaña resulta evidente el reflejo de los nuevos modos de vida e identidad homosexual, y podemos apreciar un laborioso trabajo de reapropiación y reciclaje de su origen rural y pasado en Andalucía, vivencias y folclore, interpretando de manera muy personal los principios de la cultura popular como materia de representación estética.



Figura 3 · *Autorretrato vestido de flamenca.*

Óleo sobre lienzo. Propiedad Carlos Paniagua. Cantillana. Sevilla. Fuente propia.

Calificamos de “traducción cultural” a la reapropiación de los elementos tradicionales de sus orígenes andaluces, con los que el pintor se inició en el ámbito artístico rural y con los que se sintió verdaderamente identificado; utilizó todo ese pasado como identidad y como forma de representar y exponer su creatividad.

La fiesta y la religión se unen en las performances de Ocaña, al igual que en Andalucía y Cantillana. La fiesta implica la activación de una serie de experiencias y comportamientos que Ocaña aprendió en el pueblo y mantendrá vigente en su obra performática y exposiciones.

Vemos estas representaciones en la performance de la procesión de Semana Santa (Figura 1) o la acción de “la subida” en la exposición de *La Primavera* (Figura 4), donde el artista revive y reactiva esos códigos, pero descontextualizados territorialmente y socialmente, ya que el colectivo femenino protagonista de las fiestas en Cantillana, es sustituido por el colectivo homosexual.

2. La contracultura: reinterpretaciones hacia lo contemporáneo

Trasportándonos a la transición española y el momento de cambios de la época, debemos tener en cuenta que en la construcción de la contracultura de los setenta se abre en España una multiplicidad de relatos de vida posibles, especialmente para los jóvenes y los círculos libertarios, que mostraban un especial interés hacia las fiestas populares y revisión de ciertas culturas autóctonas. En este ámbito, Ocaña, junto a otros artistas como Nazario, van a producir en sus obras y forma de vida una “traducción cultural” apropiándose de la herencia de la fiesta popular y manifestándola a través de la perspectiva homosexual.

Ocaña mezcla en su obra elementos aparentemente incompatibles modernos y pasados, que suponen la verdadera aportación en su producción artística, anteponiéndose a aspectos técnicos y formales en su obra pictórica, exposiciones y performances, donde el artista no suele adaptarse a la ortodoxia establecida.

Para comprender e interpretar la obra del artista andaluz debemos volver nuestra mirada a sus orígenes, a una cultura que para unos representaba el pasado nefasto de una parte de la historia de España, y que Ocaña nos presenta como la más transgresora modernidad en sus obras y en su vida. Por incongruentes que parezcan sus propuestas, las enlazó mediante un discurso común, incoherente con las “*escuelas y críticos*” pero coherente con su identidad, sus principios y su concepto de arte.

Debemos pensar, que en esa época de transición, había sectores que buscaban una ruptura drástica con todo lo que tenía algo que ver con la dictadura: la copla, el flamenco, la religión, el folclore.... En cierto modo eran símbolos representativos de la cultura del régimen, pero Ocaña, en lugar de romper con



Figura 4 · Escenografía de "la subida" de en la exposición "La primavera", Capilla del Hospital de la santa Cruz, Barcelona, 1982. Foto: Colita. Archivo Familia Ocaña.

todo eso, lo asume, y lo reinterpreta, hasta colocarlo dentro del arte contemporáneo más transgresor del momento. Lo verdaderamente novedoso en la obra de Ocaña es la relectura de la cultura tradicional y los elementos en común con la cultura promovida por el régimen, desde el prisma y el campo de actuación de un gay. No sería nada contradictorio que un artista andaluz trabajara temas religiosos o de folclore (festivos, taurinos, copla,..). La utilización de los citados elementos de índole tradicional, popular, religiosa o “franquista” no tendría ninguna relevancia en la obra de Ocaña sin la carga de subversión que le aporta ser utilizados por un artista homosexual y activista. La aportación de Ocaña es la descontextualización de todos esos iconos y la creatividad para transportarlos a en un mundo personal, homosexual y contracultural.

La actitud camp de Ocaña se hace efectiva en sus exageradas y esperpénticas interpretaciones copleras y teatrales y en la manifestación de su religiosidad reinterpretada. Al amparo del contexto histórico de la transición, el auge del movimiento homosexual permite al artista andaluz crear un discurso personal que revisado en la actualidad, podemos inscribir dentro de la estética de la sensibilidad camp. Lo camp dentro del movimiento homosexual en España se circunscribió a la etapa de la transición e inicio de la democracia ya que continuó siendo el referente estético de la posterior movida madrileña.

Como vemos, la contracultura de la transición y la sociedad libertaria de aquel contexto permitió y aceptó el discurso y las propuestas de Ocaña; por tanto, es cierto que no hubiésemos tenido a un Ocaña sin una Barcelona como la de aquel momento, pero habría sido imposible tener a un Ocaña así, sin la Cantillana donde nació, vivió y donde adquirió todo el bagaje de arte popular, fiestas y religión, que después exportó a Barcelona como un producto nuevo, universal y moderno.... Reinterpretado bajo su forma de entender la vida.

Las actuaciones de Ocaña en estos círculos contraculturales no fueron forzadas ni premeditadas, el artista simplemente se mostró tal como era, no reprimió sus impulsos naturales de cantar, bailar o recitar, ... dejó fluir su faceta más lúdica y festiva, lo que había vivido y aprendido en su pueblo desde niño.

Conclusión

Es consciente de la importancia de la identidad de su pueblo, y en un ejercicio de modernidad, nos presenta la recuperación y puesta en valor de la cultura popular andaluza como vanguardia, aspecto que se redimensiona al fusionarlo con la exposición de su homosexualidad, originando un producto artístico personal y universal a la vez.

Lo novedoso en la obra de Ocaña es la relectura de la cultura tradicional

desde el campo de actuación homosexual; la utilización de los citados elementos de índole tradicional, popular, religiosa o "franquista" adquieren la carga subversiva al ser utilizados por un artista homosexual y activista.

Por tanto concluimos que la resignificación de las identidades y la cultura popular española es llevada a cabo desde las clases subalternas, desde la contracultura, que acude a la inagotable fuente de las tradiciones autóctonas para abrir nuevos caminos a un panorama cultural necesitado de nuevos referentes para romper con la cultura franquista y preparar el futuro cultural de la nueva democracia. La nueva cultura no es importada ni creada desde cero, si no que es reciclada bajo nuevos conceptos y formas de vida.

Con su audaz reinterpretación de las tradiciones más entrañables de nuestra cultura, Ocaña aportó la faceta alegre, festiva y popular a un panorama artístico que estaba olvidando la parte lúdica del arte.

Referencias

- Chamorro, Paloma (1983) Entrevista a Ocaña en programa "Trazos" 1977. *La edad de oro*. [DVD. Programa TV] Madrid: RTVE.
- Colita (1982) *Reportaje fotográfico de la exposición "La primavera"*. Barcelona [Fotografía] Archivo familia Ocaña.
- Cooper, Enmanuel (1991) *Artes plásticas y homosexualidad*. Barcelona: Leartes. ISBN: 978-84-7584-175-5
- Nazario (2004) *La Barcelona de los 70 vista por Nazario y sus amigos*. Barcelona: Ellago Ediciones. ISBN: 84-95881-38-1
- Pons, Ventura (1978) *Ocaña, retrato intermitente*. [Video] Barcelona: Procesa, Teide P. C.
- Pedrals, P.; Sánchez, R.; Romero, P.G. [et al] (2011) *Ocaña 1973- 1983: acciones, actuaciones, activismo*. Barcelona: Polígrafa. ISBN: 978-84-9850-357-9
- Sentís, Marta (1977) *Reportaje fotográfico de la exposición "Un poco de Andalucía"*. Barcelona [Fotografía] Archivo familia Ocaña.
- Villarós, M. T. (1998) *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española. 1973-1983*. Madrid: Siglo XXI de España Editores. ISBN: 84-323-0960-5
- Wynn, M.J. (1985) *Ocaña. Pinturas*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, Ministerio de Cultura.

A memória e a ruína em Ulysses

The memory and the ruin in Ulysses

MÔNICA PEREIRA JUERGENS AGE*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, Designer de Produto pela Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE), com Especialização em História da Arte, Universidade da Região de Joinville (UNIVILLE). bolsista da Fundação de Amparo a Pesquisa (FAPESC).

AFILIAÇÃO: Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes (CEART), Grupo pesquisa de História da Arte: Imagem — Acontecimento. Avenida Madre Benvenuta, 2007 — Itacorubi, Florianópolis — SC, CEP 88035-001, Brasil. E-mail: monicapjuergens@gmail.com

Resumo: O principal objetivo que busco com este artigo, é analisar as principais características da obra do artista José Rufino em uma abordagem que remete à questão da memória e do esquecimento que o artista evoca em seus trabalhos, tema recorrente na arte contemporânea. Para essas reflexões pretende-se utilizar especificamente sua obra intitulada Ulysses, montada com ruínas encontradas em escavações na cidade do Rio de Janeiro.

Palavras chave: memória / esquecimento / ruínas / José Rufino.

Abstract: *The main objective of this article is to analyze the main characteristics of the work of artist José Rufino an approach which refers to the issue of memory and forgetting that the artist evokes in his work, a recurring theme in contemporary art. To these reflections are intended to be used specifically his work entitled Ulysses, riding with ruins found in excavations in the city of Rio de Janeiro.*

Keywords: *memory / forgetting / ruins / José Rufino.*

Introdução

Na obra de Rufino os objetos ganham novas funções, funções de resgate à memória, uma forma de se evitar o esquecimento, trazendo ao conhecimento questões do passado. O artista reconstitui um pedaço da memória da cidade do Rio de Janeiro, na Fundação Casa França-Brasil. Em sua obra intitulada

Ulysses, trata os objetos como se estivesse em uma escavação arqueológica.

Em *Ulysses*, desloca o urbano para o espaço expositivo e mistura camadas de tempos, buscando na cidade, objetos que constituem o corpo do gigante construído no local. Este corpo é uma unidade feita de fragmentos, partes desconstruídas e estranhas que não são do mesmo objeto, mas formam esse corpo único. Retira objetos da cidade, pois ela está em uma espécie de reconstrução devido aos eventos que irá sediar — Copa do Mundo e Olimpíadas, com isso questiona como será o futuro desta cidade que não se deixa envelhecer.

Ulysses no Rio de Janeiro

No 7º conto de sua Odisseia, Homero relata como Ulisses passa por um naufrágio na Ilha de Esquéria, quando retornava à sua terra natal. É encontrado pela filha do rei e permanece na ilha por três dias. Na sua festa de despedida, conta sua história aos presentes. Ulisses narra às três tentações de esquecimento pelas quais foi exposto. Para Jeanne Marie Gagnebin (2006), em seu livro “Lembrar, escrever, esquecer”, a luta de Ulisses para voltar a Ítaca é, antes de tudo, uma luta para manter a própria memória. Ulisses passa por povos pacíficos, que não matam, ao invés disso oferecem ao herói, o eterno esquecimento, esquecer e ser esquecido é pior que a própria morte.

José Rufino é geógrafo, com Mestrado em Paleontologia, o que influencia diretamente seu trabalho artístico. Os paleontólogos buscam informações a respeito da vida no passado, a partir de evidências catalogam as espécies encontradas cientificamente. José Rufino planeja, projeta suas obras como se fosse tratá-las cientificamente, mas como são objetos de arte, em um dado momento elas sofrem um desvio. Como cientista ele não pode criar, deve se ater aos fatos, aos registros. São opostos que se complementam e que de certa forma ele também traz em suas obras como a oposição da vida e da morte. Exumar, desenterrar, catalogar, são trabalhos de um paleontólogo, que o artista transporta para suas obras, não apenas em *Ulysses*.

O artista, no Catálogo da exposição *Ulysses*, cita que:

Sabia que seria ao mesmo tempo relíquia e restolho de uma escavação arqueológica anárquica. Deveria então ser um anti-herói, carregado de citações históricas, impregnadas nas suas partes, mas cuja estratigrafia estaria completamente embaralhada em suas não camadas de ferros oxidados, madeiras apodrecidas, pedras de cantaria e todas as outras coisas exumadas que pudessem aparecer. (Rufino, 2013: 09)



Figura 1 · *Ulysses*, Fundação Casa França-Brasil, 2012 (*Site specific*) — Fonte: própria

O artista se apropriou de objetos que já foram utilizados e estavam abandonados, ruínas como portas, janelas, arquivos, gavetas, escrivaninhas, pedras, cordas, todos encontrados na cidade, muitos deles soterrados por outras construções. Aqui entra a sua formação científica como paleontologista. O cientista complementa o artista. Como paleontologista ele estuda espécies desaparecidas, busca memórias do passado, como rastros e vestígios de outras civilizações. Com as ruínas encontradas, constrói seu gigante, uma nova ruína, a ruína final. Paulo Leminski (2011), em "A Nova Ruína", considera a ruína o sentido final de tudo e a obra de José Rufino é um exemplo físico disso, é a própria antiarquitetura e antiengenharia que cita Leminsk, é o que resta, o que ficou, é constituída por fragmentos da memória e tempos diversos (Figura1).

Não é apenas a dimensão da obra que impressiona, mas os materiais utilizados, a possibilidade de "entrar" no corpo de *Ulysses*. Tudo tem relação com o corpo, com as sensações e a memória, são rastros de outros tempos. Esses mecanismos da memória podem ser comparados a um arquivo. O arquivo é formado a partir de uma seleção de rastros, portanto, o arquivo começa ali onde o rastro se organiza supondo que o rastro é sempre finito (Derrida, 2012: 131). O rastro é a própria memória e a memória pode ser considerada um inventário, pois nela estão as experiências, que ficam catalogadas. Essas experiências são registro de episódios e sensações já vivenciadas, tanto a memória como o inventário são tipos de armazenamentos.

Convém ressaltar que para Gagnebin (2006), o rastro é fruto de um acaso, não "produzido" com a intenção de significar algo, eles não são criados, mas sim deixados ou esquecidos.

Com aquilo que é jogado fora, rejeitado, esquecido, com esses rastros/restos de uma civilização do desperdício e, ao mesmo tempo, da miséria, trapeiros, poetas e artistas constroem suas coleções, montam suas instalações para seu pequeno museu para o resto do mundo. (Gagnebin, 2006:118).

O próprio artista pode ter se apropriado desse conceito de arquivo relacionado com a memória e com o rastro, quando coloca gavetas na cabeça de *Ulysses* (Figura 2). Essas gavetas estão abertas e outras fechadas, algumas possuem pedras e outras estão vazias. Seriam essas pedras as lembranças que fazem o herói seguir viagem e voltar a sua terra natal? As pedras são suas memórias, o peso de seu passado e de histórias já vivenciadas, o peso de sua consciência que impede o herói de cair nos encantamentos que o impedem de retornar. Em um arquivo, construído com gavetas e lembranças, podemos acessar o que escolhemos, o

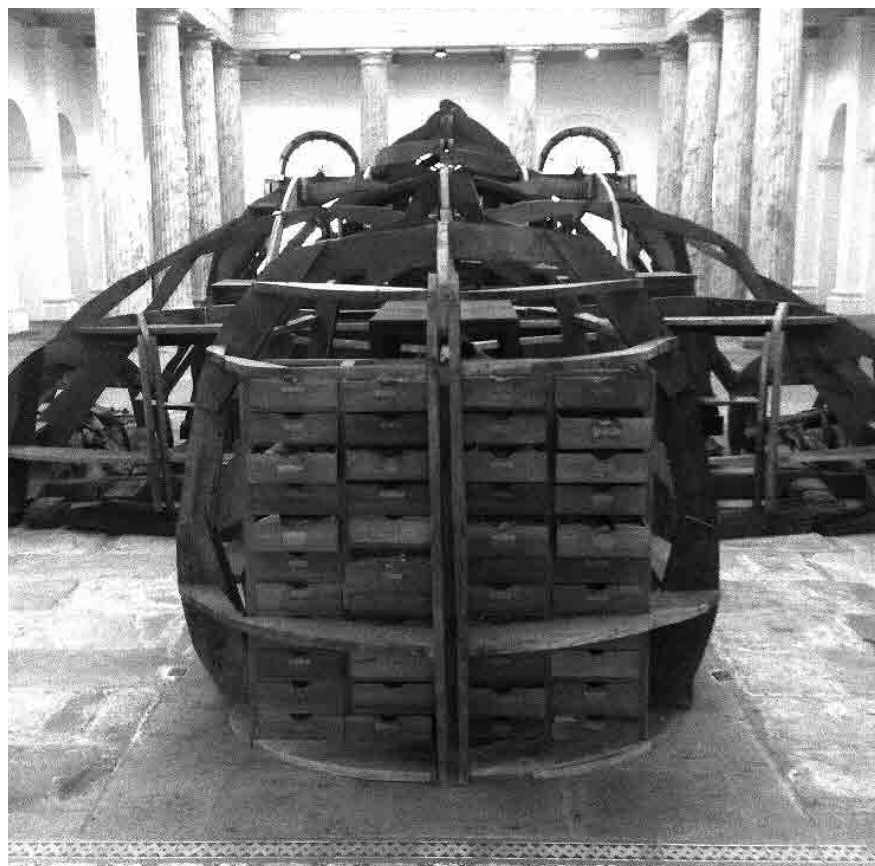


Figura 2 · Detalhe de Ulysses, Fundação
Casa França-Brasil, 2012 (Site specific)
Fonte: própria

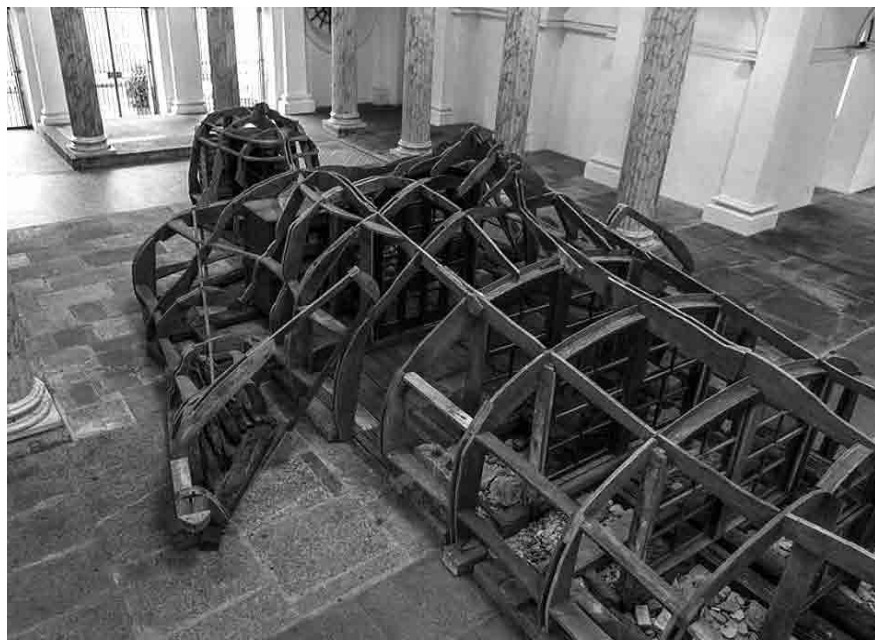


Figura 3 - Detalhe de *Ulysses*, Fundação Casa França-Brasil, 2012, Foto de Sergio Araújo (2012)
Fonte: www.joserufino.com/site/obras

que queremos trazer para o presente, fazemos esse movimento constante de mistura de tempos.

Para Walter Benjamin, em sobre o conceito de história, a história é objeto de uma construção cujo lugar é um tempo impregnado de agoras pelos quais cada presente comunica-se com os diversos passados, fatos e lugares. O tempo não é homogêneo, mas sim constituído de vários tempos, assim como *Ulysses* e “sua estratigrafia embaralhada”, como cita José Rufino. O artista ainda cita que seu *Ulysses* é uma coleção de pedaços, é um corpo museográfico no sentido que é construído com pedaços de várias épocas e está exposto, no entanto não possui uma leitura linear, é um monstro de museu, pois suas partes estão embaralhadas, dificilmente nomeadas e catalogadas.

Para entender esse conceito de mistura de tempos, muitas vezes é necessário ter uma visão deslocada. Olhando de perto, conseguimos olhar as partes e os detalhes, mas não conseguimos ter a visão do todo. Diante do gigante construído na Casa França-Brasil, conseguimos percorrer seu corpo descansando, é possível observar os detalhes da construção e das ruínas que foram reunidas naquele corpo, mas é impossível olhar o todo. É possível identificar os objetos que constituem o corpo, como é possível entrar no corpo, Podemos demorar percorrendo todo o corpo, estar fora e dentro da obra, podemos fazer parte de *Ulysses*, morar em seu corpo.

Segundo Flávio de Carvalho,

Para enxergar e apreciar, ele precisa afastar-se dos acontecimentos, adquirir um ponto de vista. O acontecimento remoto é mais visível e apreciável ao observador que os acontecimentos que o afogam. O homem, dentro do ambiente, tem visão muito limitada e enxerga um ou outro acontecimento a um tempo, enquanto que o homem afastado, o homem em vôo enxerga simultaneamente toda a vida de um mundo. O arqueólogo que examina uma época remota tem a visibilidade do homem em vôo, é capaz de julgar porque enxerga ao mesmo tempo um grande número de acontecimentos (Carvalho, 2005: 41).

O ato de caminhar, o deslocar-se fisicamente no espaço e a experiência na qual o corpo é colocado, articulam outros tempos, resgatam memórias que acompanham esse deslocar. Esse constante movimento para olhar a obra, essa aproximação e distanciamento, transportam o observador para outro lugar, para o lugar da memória, em que não existe uma ordem para acessar os acontecimentos e as lembranças, elas permanecem embaralhadas (Figura 3). Constatou-se que esse deslocamento é o mesmo que o autor Flávio de Carvalho (2005) cita, quando considera o que observador em um museu, possui uma

visão ampla dos fatos, pois pode percorrer vários tempos sem uma ordem pré-determinada.

Benjamin estabelece relações entre a lembrança, arqueologia e a memória no texto *Escavando e Recordando*, no livro *Rua de Mão Única* e no livro das *Passagens*. No primeiro ele cita que, uma verdadeira lembrança deve ao mesmo tempo fornecer uma imagem daquele que se lembra, mas também outras de outros tempos, que podem ser relacionadas, como um relatório arqueológico, que não estuda apenas a camada encontrada, mas as camadas que originaram aquele achado. Existe uma espécie de ponto de convergência de todas as informações encontradas, mas a partir desse ponto, podemos tomar vários caminhos de leituras da obra, como em uma escavação arqueológica. No livro das *Passagens*, Benjamin cita que a modernidade não dá tempo para as coisas envelhecerem, como o que está acontecendo na Cidade do Rio de Janeiro com suas novas construções, e que as cidades nos fornecem uma arqueologia da memória, com o acúmulo de obras, monumentos e objetos.

Conclusão

Na Arte Contemporânea, evocar a memória, nos coloca em um tempo fora de tempo, nos propõe um ir e vir constante trazendo o passado para o presente. Na exposição *Ulysses*, o artista transporta o observador para as memórias da cidade, rastros de seu passado e suas lembranças que aparecem materializadas transformadas no gigante construído com ruínas. É construído com objetos que já possuem sua própria história, são ruínas que quando formam o corpo de *Ulysses*, são ressignificadas. O observador é convidado a participar da memória coletiva da cidade percorrendo e entrando nesse corpo, fazendo suas próprias associações com algo já vivenciado e que ficou gravado como um rastro.

Referências

- Araújo, Sergio (2012). *Ulysses*. [Consult. 2013-11-12]. Fotografia. Disponível em: <URL: <http://www.joserufino.com/site/obras/>>
- Benjamin, Walter (1987). *Rua de mão única — obras escolhidas*. v.2. Brasiliense.
- Benjamin, Walter (2006). *Passagens*. Tradutor: Willi Bolle. Belo Horizonte: UFMG/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Carvalho, Flávio (2005). *Ossos do mundo — as ruínas do mundo*. São Paulo: Antiqua.
- Derrida, Jacques (2012). *Pensar em não ver : escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Florianópolis : Ed. da UFSC.
- Gagnebin, Jeane Marie (2006). *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34.
- Leminski, Paulo (2011). *Um abc de ruínas — Ensaios e Anseios Crípticos*. São Paulo: Editora UNICAMP, p.172.
- Rufino, José (2013). *Ulysses* [Marcelo Campos]. Rio de Janeiro: Imago,.

Paulo de Cantos: Máquina de Ensinar Pelo Desenho

Paulo de Cantos: Teaching Machine Through Drawing

MARIA RAQUEL NUNES DE ALMEIDA E CASAL PELAYO*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Portugal, artista visual. Licenciatura em Pintura. Universidade do Porto, Faculdade de Belas-Artes (FBAUP). Mestrado em História da Arte, FBAUP. Doutoramento em Ciências da Educação, Universidade do Porto, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação (FPCEUP).

AFILIAÇÃO: Universidade do Porto, Faculdade de Arquitetura, Instituto de Investigação em Arte Design e Sociedade. Avenida Rodrigues de Freitas 265, 4049-021 Porto, Portugal. E-mail: mpelayo@arq.up.pt

Resumo: Este artigo aborda a obra praticamente desconhecida “O Homem «Máquina»» do pedagogo português Paulo de Cantos, uma publicação didática sobre o corpo humano editada na década de trinta. Uma análise dos desenhos e do seu uso pedagógico revela uma interessante e vanguardista abordagem do desenho como visualização de informação, ímpar no contexto português, desconcertante na sua radicalidade geométrica e na original colocação do desenho no centro do jogo pedagógico.

Palavras chave: Paulo de Cantos / desenho / vanguarda / escola moderna / visualização de informação.

Abstract: This article discusses the virtually unknown work “O Homem «Máquina»» from the Portuguese pedagogue Paulo de Cantos, a didactical publication on the human body published in the thirties. An analysis of its drawings and its pedagogical use reveals an interesting and avant-garde approach to drawing in terms of information visualization unmatched in Portugal, bewildering in its original geometric radicalism and in placing drawing in the center of the educational game.

Keywords: Paulo de Cantos / drawing / avant-garde / modern school / information visualization.

Introdução

Paulo de Cantos (Lisboa, 1893-1979) foi um professor do ensino liceal que publicou ao longo da sua carreira dezenas de livros didáticos que se mantiveram até hoje na obscuridade. Vários deles caracterizam-se por um uso muito particular e original do desenho que antecipa o design gráfico e a visualização de informação atuais.

Iniciou a sua atividade pedagógica em 1915-16 no Liceu Pedro Nunes em Lisboa, tendo nessa altura escrito o seu primeiro livro, um manual de aviação tradicional e sem ilustrações que é editado por uma editora lisboeta. Em 1917-18 Cantos foi chamado a combater na Grande Guerra Mundial em França como Oficial Miliciano de Artilharia. Tendo sobrevivido, voltou a Portugal para lecionar no Liceu de Castelo Branco em 1918-19 e no ano seguinte foi colocado como professor efetivo no Liceu de Eça de Queiroz na cidade da Póvoa de Varzim, onde lecionou durante as décadas seguintes. Em 1931 foi nomeado reitor pelo Estado Novo, cargo que exerceu até 39, ano em que foi exonerado pelo mesmo regime por divergências ideológicas. Na década seguinte foi Juiz Adjunto dos tribunais de Infância. Terá, também, passado fugazmente pelo ensino superior como assistente no curso de Preparatório de Medicina oferecido pela Faculdade de Ciências desconhecendo-se quando.

Órfão de família endinheirada, passou a sua infância em Viseu onde estudou até terminar o secundário. Licenciou-se em Físico-Químicas na Universidade de Coimbra em 1915. Nos dois anos que se seguem licenciou-se em Histórico-Naturais na Universidade do Porto e, em simultâneo, fez o curso da Escola Normal Superior de Lisboa com a respetiva formação prática no Liceu Pedro Nunes. A sua formação universitária coincide com a Primeira República e o regime ditatorial imposto em 1926 vem a ocorrer quando, já casado, possuía 33 anos e uma vida profissional estável com alguns livros publicados; o manual de aviação e um punhado de livrinhos muito pequeninos, sem ilustrações, algo jocosos e repletos de citações e ditados sobre diferenças de género (Cantos, 1925) (Figura 1).

As suas primeiras publicações datam, portanto, da Primeira República e não possuem as características peculiares que assumirão durante a ditadura. Estas edições são manuais didáticos ou “cartilhas” que pretendem ensinar os mais diversos temas como anatomia, história, estenografia, matemática ou geografia. Em 1927 o regime político recém instaurado pretendeu introduzir no ensino uma disciplina que misturasse Desenho, Trabalhos Manuais e História de Portugal e foi este o desafio que despoletou em Paulo de Cantos a publicação de diversos manuais que começam com a publicação de “Trabalhos Manuais

Educativos” (Cantos, 1927) uma edição séria da Companhia Portuguesa Editora e um álbum que casa desenho com zoologia “Animais de Portugal”. O manual de trabalhos manuais parece almejar que o ministério da educação o adote como manual oficial, coisa que não sucede. Em vez disso Cantos foi nomeado Reitor do Liceu da Póvoa. É como tal que publica “Esteno” (Cantos, 1937), um manual sério de *estenologia* que descreve os vários processos de tornar a escrita o mais rápida e abreviada possível através de supressões. É curioso que após o livro de trabalhos manuais (desenho) Cantos se interesse pela escrita. Estará aqui a génese do entendimento da escrita como desenho e de ambos como codificação de informação. Uma perspetiva visionária que o leva à sua mais brilhante e excêntrica edição: “O Homem «Máquina»”, um manual de anatomia, ao qual se segirão “As 7 Partidas do Mundo” (Cantos, 1938) e “Portugal” (Cantos, 1938), que o autor descreve como “sínteses recreativas da geografia fundamental”. Nesta fase, o autor entra num universo discursivo algo delirante: “misto de erudição e obsolescência” (Estrela, 2013), entre o saber exaustivo, universal e o apetite pelo bizarro e irrisório (Pombo, 2013), produzindo imagens que merecem atenção pelo arrojo conceptual e formal.

1. O Homem Máquina — o livro

“O Homem «Máquina»” é uma das publicações mais interessantes de Cantos e um exemplo paradigmático das suas cartilhas dos anos 30 (Figura 2). Sem data, foi seguramente editado em 37 ou 38 já que é posterior a “Esteno” e anterior a “As 7 Partidas do Mundo”. O livro é duplo e lê-se em duas direções. A parte principal de 83 páginas intitula-se “Como somos por dentro” e invertendo o livro e iniciando na contracapa encontra-se outra parte, de 27 páginas chamada “Donde Vimos! Aonde Vamos?”. O livrinho pretende, na primeira parte, dar a conhecer a anatomia humana. Divide-se em sete capítulos que abordam os músculos, o aparelho digestivo, o aparelho circulatório o aparelho respiratório, o esqueleto, o sistema nervoso e o aparelho renal e conta com diversas ilustrações, sendo quatro em folhas maiores desdobráveis e impressas monocromaticamente a vermelho ou verde azeitona. A segunda parte é um texto sobre o aparecimento da vida na Terra que desenvolve uma retórica evolucionista e mística em simultâneo.

Na parte principal do livro, o autor aborda a anatomia humana pela metáfora do corpo com a máquina e faz a sua exaltação como tal. Diz Cantos: “Hoje o homem está identificado com a máquina. O homem é a máquina. A máquina é o homem”. Os desenhos originais mostram essa máquina híbrida e grotesca — em vez de ilustrar naturalisticamente o corpo, como seria de esperar se



Figura 1 · Livros de Paulo de Cantos anteriores ao "O Homem «Máquina»" (Biblioteca Municipal Rocha Peixoto, 2014)

Figura 2 · "O Homem «Máquina»" de Paulo de Cantos (Biblioteca Municipal Rocha Peixoto, 2014).

levarmos em consideração o naturalismo da arte e artes gráficas portuguesas de então — e assumem o papel de protagonizar a exposição da matéria mais do que o texto, tirando partido do seu carácter abstrato-geométrico e hipotetigráfico incomum então (Figura 3, Figura 4).

Vários autores têm se questionado sobre que influências estarão na génese formal dos desenhos de Cantos. Uma hipótese colocada por Dia (1997) é a de uma influência da Bauhaus dado o despojo geométrico. Não há, no entanto, qualquer indício de que tenha havido algum contacto de Cantos com a Bauhaus, embora não devamos esquecer que a estética moderna estava já em todo o lado na publicidade portuguesa dos anos 30 incrementada desde 1924 pelo prolífico designer Fred Kradolfer (1903-1968), introdutor do grafismo moderno em Portugal.

Por outro lado, a metáfora do corpo /máquina e a sua exaltação remetem para o futurismo, movimento de vanguarda que esteve associado à ditadura italiana e que celebrava precisamente a velocidade e a máquina como metáfora da modernidade. Tendo chegado a Portugal em tempo próprio e se manifestado entre nós entre 1909 e 1917, é possível que tenham chegado a Cantos ecos dessas manifestações já que nesse período estuda e trabalha em Lisboa.

Poderá também haver influências do abstracionismo, na ausência de relação naturalista entre referente e referenciado assim como no desprezo pela cópia. O próprio autor diz “Quão longe estamos do velho *De Corporis humani fabrica*, Vesale (1543) em que foi criada a moderna Anatomia Humana!”

A hipótese de haver ligações com o surrealismo (Gomes, 2013) é pouco plausível se considerarmos que este movimento estético só teve expressão em Portugal a partir de 1947, com um anacronismo de cerca de três décadas e, embora tenha havido contacto de Cantos com António Pedro nos anos 20 (Fior, 2013), a ligação é muito embrionária, assim como eventual influência da Poesia Visual Portuguesa que também lhe é posterior.

As tentativas de estabelecer eventuais influências de correntes estéticas europeias contemporâneas são todas improváveis no Portugal agrícola, analfabeto, falido e ensanguentado pela vulgarização da violência que percorreu toda a Europa de então. Se esta obra é, de facto, singular no seu contexto, então estamos perante um precursor e não um seguidor e torna-se necessário entender a obra como aquilo que esta se propõe ser: um dispositivo pedagógico.

2. Enquadramento cultural e pedagógico da obra

As Ciências da Educação emergem na Europa no século XIX e, logo na passagem do século, têm muitos desenvolvimentos em Portugal que então possuía uma taxa de analfabetismo de 80% e um aparelho de ensino residual, elitista,

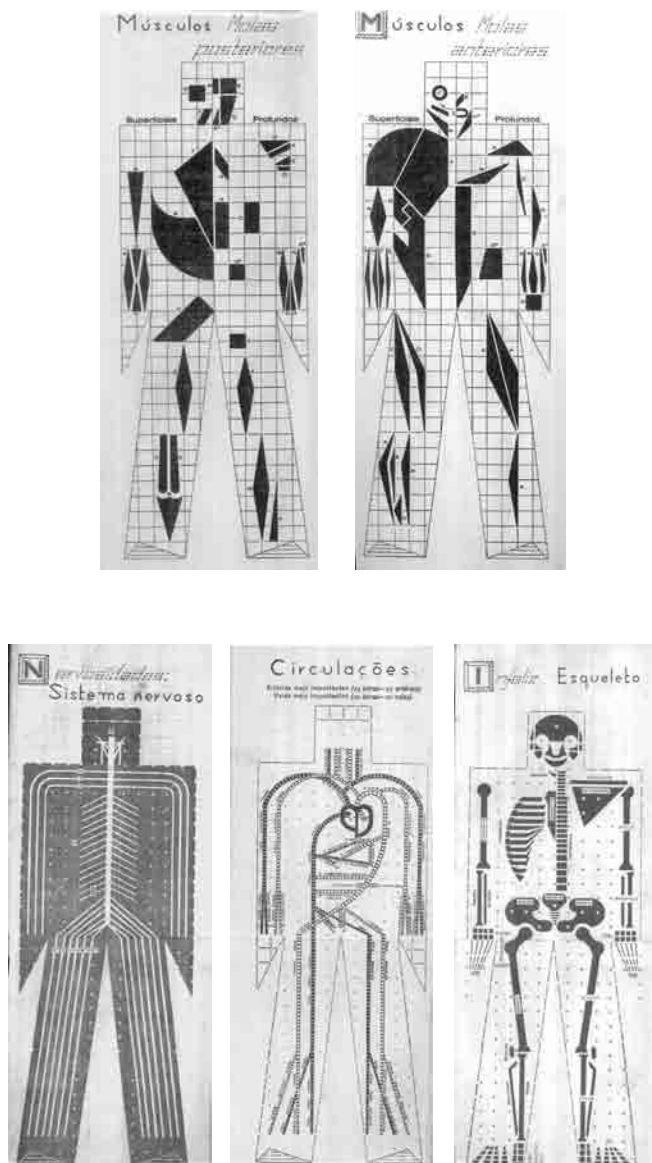


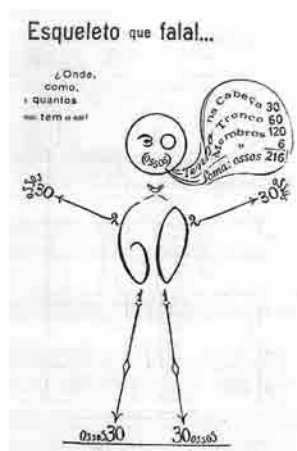
Figura 3 · Imagens do livro "O Homem «Máquina»". Fonte própria.

Figura 4 · Imagens do livro "O Homem «Máquina»". Fonte própria.

generalista, retórico, medíocre e desligado da realidade. Uma situação que justifica a relevância que as questões educativas assumiram na cultura e políticas portuguesas do século XX. Manuais portugueses de pedagogia e metodologia, de influência francesa, aparecem no início do século acompanhando a abertura das primeiras Escolas Normais, especializadas na formação de professores. Um corpo de pedagogos muito ativos — como José Augusto Coelho (1850-1925), Adolfo Lima (1874-1943) e Faria de Vasconcelos (1880-1935) entre muitos outros — debatem as novas ideias e metodologias de ensino em diversas publicações. Unidos no repúdio pela “pedagogia antiga” dividem-se em apologistas da pedagogia como ciência ou como arte e muitos entusiasmam-se com as correntes da Escola Nova (Figueira, M., 2004) cuja receção portuguesa foi muito politizada — foram vários os pedagogos anarquistas que foram alvos de repressão ditatorial. É este o contexto que Paulo de Cantos encontra aquando da sua preparação pedagógica na Escola Normal Superior de Lisboa entre 1915 e 1917 (que contemplava prática pedagógica no Liceu Pedro Nunes) pelo que com certeza absorveu as novas ideias pedagógicas que aí efervesciam.

“O Homem «Máquina»” já não é uma obra totalmente filiada no espírito educativo do Estado Novo como as duas anteriores dos anos vinte. Na verdade, a publicação deste manual desafia a política salazarista do livro único em vigor. Cantos diverte-se com isso: “Que atrevimento inaudito!... Então V. ousa dirigir-se ao pobre do público, em vez de carrilhar comodamente nos programas procurando obter uma aprovaçãozinha oficial?” lê-se na badana do livro (Figura 5).

Existem alguns aspetos no discurso de Cantos que estão em harmonia com a política do Estado Novo de ensinar apenas o estritamente necessário, como quando adverte: “contente-se pois o jovem leitor com pouco, porém esse pouco medite-o bem e repetidas vezes”, ou quando rebaixa a filosofia e “ciências transcendentais” de forma jocosa dizendo “Os sistemas metafísicos são para os das seitas filosóficas o que as novelas continuam a ser para as meninas casa-doiras”. Também as largas dezenas de citações que faz, umas espalhadas um pouco por todo o livro e outras reunidas sob o título “Higiene”, um em cada capítulo, são usadas da mesma forma que as frases de carácter moral que o regime em 1932 legislou, regulou e distribuiu, primeiro pelos manuais adotados e depois pelos edifícios escolares. Nelas encontram-se citadas a mais diversas e, por vezes, improváveis personagens como Vivekananda mas também Hitler que é citado 3 vezes e Salazar. Fica a dúvida se se trata de agradar, ou de ridicularizar, a política educativa do Estado Novo, através da banalização e falta de critério das citações desafiando as categorias culturais pré estabelecidas. Tal



M Músculos ou molas elásticas fortes anteriores e posteriores, almofadas curvadas de rida temporária (puxadores que nos põem em movimento, freios que nos fazem parar e parar a tempo, evitando choques em que pelo menos a simulação fadamos o precioso órgão do olfacto, a penca).

A Armadilha-das-papas, aparelho digestivo, depósito de gasolina ou combustível que abastece o nosso especial motor. Ditar-carvão-na-migalha não é comer, mastigar, ingerir alimentos? Ora o melhor de todas essas coisas é entrar para o sangue. Só o que não presta é rejeitado, discretamente.

Q Quirido câmbulo, coração, mola real, pequena mas poderosíssima bomba, infalível motor que põe o sangue a circular em grande velocidade por todo o corpo em tubos de todos os calibres.

U Ultra-folês, dois pulmões, dois carburadores do ar que se respira, e também supradores da garganta, essa indispensável buíça.

I Infôles esquelético, muito mais mineral que animal, mas por isso não morrendo assim tão primitiva. Ossatura sólida, articulada, assegurando a mobilidade pedal e a do sinistrio (correspiral).

N Nervosidades, sistema nervoso, nervos ou fios duma riquíssima instalação eléctrica (com sua central e bateria de acumuladores, bem disposta dentro da caveira). Ligações bem feitas aos 5 sentidos, informadores do que vai por esse mundo fora...

R Alimpadores internos e externos: rim, com o seu respectivo engão, e pele (capota natural).

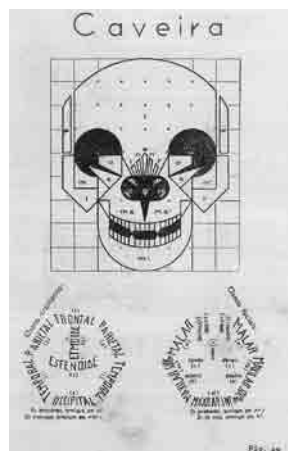


Figura 5 · Imagens do livro "O Homem «Máquina»". Fonte própria.

é a miscelânea de citações entre erudição e banalidade ou entre *enciclopédia* e *almanaque*, como refere Pombo (2013).

É sem qualquer pejo que o autor declara seguir Claparède (1873-1940), fundador do Institut Jean-Jacques Rousseau, em 1912 na Suíça, grande pólo irradiador das novas pedagogias, como a Escola Nova: “...diz Claparède muito bem que a infância tem por missão construir imitando e criando, por isso lhe damos uma máquina a reconstruir”. Com estas palavras, Paulo de Cantos revela-se abertamente defensor dos métodos “ativos”. O mesmo atrevimento está na crítica que dirige aos manuais salazaristas “...a parte crítica, interpretativa é sempre a que mais obstinadamente se imobiliza nos compêndios escolares.”

Assim, no “O Homem «Máquina»” Cantos propõe-se a apresentar um compêndio verdadeiramente moderno, sem quaisquer constrangimento pedagógico ou ideológico que não a criatividade e inteligência do autor. De facto, o livro é de grande originalidade pedagógica e põe em prática a psicologia infantil de Claparède: a) na colocação do aluno no centro do jogo pedagógico ao convidá-lo para “amadurecer o seu próprio espírito nas conceções a formular por si mesmo”; b) no uso de técnicas lúdicas motivadoras, lançando mão de um discurso sempre engraçado e usando para cada termo científico um outro, vernáculo e hilariante, como *armazém das papas* para estômago, *molas* para músculos, *foles* para pulmões, etc; c) no incentivo à participação, quando convida à construção de um homem-máquina e d) na importância dada à memória nos conceitos de esquema, assimilação, acomodação e equilíbrio de Claparède que os desenhos e acrósticos comportam, conduzindo o aluno do vernáculo do seu quotidiano para o complexo da memorização de uma grande quantidade de termos científicos.

O atrevimento da ultrapassagem das constrições pedagógicas do Estado Novo imprime-os numa badana da capa: “Educar Sorrindo? — Melhor ainda: — Educar brincando!” Uma provocação. Não admira que após três destas publicações, Paulo de Cantos tenha sido exonerado de Reitor pelo regime ditatorial que, não o perseguiu para antes o tolerar, talvez como excêntrico, ou não fora essa a percepção dos seus contemporâneos “indomado e abonado” (Fior, 2013), ou talvez porque as suas edições de autor nunca viram sucesso ou, talvez ainda, por ter sido colega de escola de Salazar na meninice em Viseu.

Avant la lettre

O uso que Paulo Cantos faz do desenho é extraordinário para a década de 30. Usa-o como veículo privilegiado da apreensão do conhecimento em detrimento da escrita o que é avançado. O autor esclarece que é sensorialmente “de forma

directa pelos sentidos" que "se atíça a curiosidade" e se despoleta o fazer. Daí a opção pelo desenho e pela abstração que gera um dispositivo gráfico que, na sua síntese geométrica e esquemática facilita, numa lógica semelhante à das mnemónicas, a apreensão da informação, o seu entendimento, a sua análise, retirada de conclusões e memorização. É no carácter esquemático e afetivo (engraçado) do desenho que Cantos aposta para que, mais tarde, o cérebro do estudante seja capaz de evocar facilmente a imagem mental memorizada visualmente que se espera que traga consigo toda a restante informação estudada que lhe estará associada experiencialmente. Diz Cantos citando o anatomista Latarget (1877-1947) "esta ciência reclama uma educação da memória visual, a observação conservada".

Estamos, portanto, perante um visionário, precursor não só no campo das ciências da educação mas também da infografia ou visualização de informação, uma área do design que tem tido muito desenvolvimento recentemente. A infografia faz face às crescentes dificuldades, ou até impossibilidades, de lidar com a quantidade exponencial de informação gerada hoje pelas tecnologias digitais, através do estudo e exploração do desenho na sua capacidade de tornar imagem a informação binária, seja esta numérica ou escrita. O desenho é hoje usado como interface facilitador da apreensão, entendimento e análise dos dados com vista a poderem tomar-se decisões e tem em Paulo de Cantos um precursor.

Referências

- AAVV (1958) *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, volume XXXIX, Lisboa.
- Cantos, Paulo de (1917), *A aviação ao alcance de todos*. Tipografia H. Pereira, Lisboa.
- Cantos, Paulo de (1925), *Adão e Evas, Lda: vestidos de finíssimo ar*. Tipografia d'O Póveiro, Póvoa de Varzim.
- Cantos, Paulo de (1928), *Trabalhos Manuais Educativos*, Companhia Portuguesa Editora, Porto.
- Cantos, Paulo de (1937), *Esteno*, Livraria Povoense, Póvoa de Varzim.
- Cantos, Paulo de (1938), *As 7 partidas do mundo*, Sociedade Gráfica da Póvoa, Póvoa de Varzim.
- Cantos, Paulo de (1938), *Portugal*, Livraria Povoense, Póvoa de Varzim.
- Cantos, Paulo de (s/d), *O Homem «Máquina»*, Sociedade Gráfica da Póvoa, Póvoa de Varzim.
- Dias, Nery, (1997), *O Prof. Paulo de Cantos — A pedagogia, A prática do desenho*, Boletim Cultural da Póvoa de Varzim, Póvoa de Varzim.
- Estrela, Alexandre (2013), *O livro-o-men — Paulo d'cantos n'palma d'mão*, Barbara Says, Lisboa.
- Figueira, Manuel (2004) *A Educação Nova em Portugal (1882-1935): semelhanças, particularidades e relações com o movimento homónimo internacional*, *Revista História da Educação*, Santa Maria- Brasil.
- Fior, Robin (2013), *O livro-o-men — Paulo d'cantos n'palma d'mão*, Barbara Says, Lisboa.
- Gomes, António (2013), *O livro-o-men — Paulo d'cantos n'palma d'mão*, Barbara Says, Lisboa.
- Pombo, Olga (2013), *O livro-o-men — Paulo d'cantos n'palma d'mão*, Barbara Says, Lisboa.

Herramientas matemáticas en la lectura de obras de arte complejas: Los grupos de Klein y la poesía visual de Joan Brossa

Mathematical tools for the reading of complex art works: Klein's groups and the visual poetry of Joan Brossa

MANUEL ARAMENDÍA ZUAZU*

Artigo completo submetido a 17 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*España, escultor. Doctor en Bellas Artes.

Afiliação: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura, Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: m.aramendia@ub.edu

Resumen: Para optimizar la comprensión de los poemas visuales de Joan Brossa propongo vincularlos entre sí como pertenecientes a un Grupo de relaciones entre objetos. Para ello me apoyo en las estructuras elementales descritas por el colectivo de matemáticos franceses Nicolás Bourbaki y en los elementos invariables definidos por Klein en su grupo de cuatro.

Palabras clave: poema-visual / estructuras elementales / elementos invariables.

Abstract: To optimize the understanding of the visual poems of Joan Brossa I propose to link them with one another as members of a Group of different relationships between objects. To that effect I use the elemental structures described by the French mathematical collective Nicolás Bourbaki and the invariable elements described by Klein in his group of four.

Keywords: visual-poem / elemental structures / invariable elements.

1. Identidad de las invariantes geométricas

Cuando en 1872 Felix Klein obtuvo su cátedra en la Universidad de Erlangen basó su programa en *Consideraciones comparativas sobre las investigaciones geométricas*. El punto de interés de dicho programa radicaba en el planteamiento de un único cuerpo doctrinal que englobaba la geometría euclídea y no euclídea, lo cual le permitió reconocer las invariantes a pesar de estar sometidas a diferentes niveles de operaciones de transformación.

Recordemos que las geometrías euclídeas, incluyen la geometría euclidiana propiamente dicha, la cual se centra en el estudio de las invariantes mediante el grupo de movimientos rígidos (simetrías y giros); la geometría afin que estudia las invariantes mediante el grupo de traslaciones (desplazamiento de un punto a otro de un vector); la geometría proyectiva que, mediante el grupo de proyectividades nos permite estudiar las figuras como invariantes al margen de su medida. Mientras que las geometrías no euclídeas alojan en su contenido los casos complejos de topología, que estudian las invariantes mediante el grupo de funciones continuas y de inversa continua. Es decir, que mientras en la geometría euclidiana dos objetos se pueden considerar equivalentes siempre que podamos transformar uno en otro mediante isometrías (simetrías, giros, traslaciones vectoriales y de escala), en topología dos objetos son similares si el paso de un objeto a otro se da por pliegues, estiramientos, encogimientos, torsiones, etc.

Para reunir en una misma unidad esta diversidad de factores de transformación u operaciones que se realizaban sobre las invariantes fue básico el desarrollo de la *teoría de grupos*. Esta teoría ya había sido esbozada por Galois, difundida por Liouville y sistematizada por Camille Jordan como grupo de transformaciones en el que estudiaba las sustituciones y las ecuaciones algebraicas. Pero fue Klein quien, mediante el concepto algebraico de grupo, consiguió fusionar las diferentes geometrías del XIX haciendo que estas se relativizasen y pudiesen dar el paso del estatus de verdad al estatus de principio lógico.

2. Forma general de los Grupos de 4: G

Se trata de un grupo formado por 4 elementos o subgrupos (mínimo suficiente de elementos diferenciados para evidenciar las operaciones algebraicas de un grupo complejo), donde *cada elemento es igual al inverso de sí mismo*. Esta igualdad con el inverso no es la noción global de identidad, sino una aplicación de la simetría respecto a un origen aleatorio o dado por convenio social. Es importante entender que en G no se trata de una ecuación aritmética (cuyas operaciones son sumas y restas), en cuyo caso el origen de simetría sería cero; sino de una ecuación algebraica (conjunto cerrado bajo la operación producto) en la que el



Figura 1 · Joan Brossa, poema visual
"Sherlock Holmes", 1989.

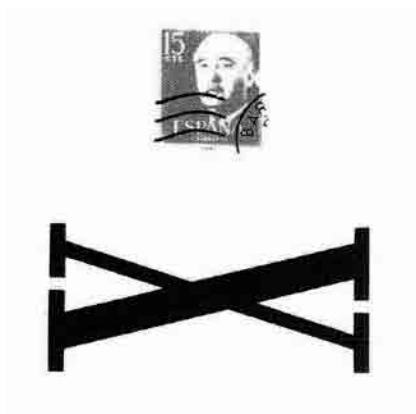


Figura 2 · Joan Brossa, poema visual, 1975.

Identidad proyectual del subgrupo (ab): Se indica a través de operaciones entre ellos: Figura 7 (Escudos futbol), Figura 8 (emblema comunista) La pérdida de identidad de G por escisión, propia o inducida, de un subgrupo: Figura 9 (A escindida), Figura 10 (David) Lo pequeño excluido acaba escindiendo lo dominante.

origen es 1, así, cuanto más crece el valor cuantitativo del subgrupo diferenciado menor es el valor del sujeto relativo, y ello sin necesidad de entrar en las cantidades negativas imaginarias y de difícil aplicación real.

Pongamos un ejemplo de igualdad con el inverso: Un subgrupo social diferenciado, por ejemplo el colectivo de ganaderos, establece unos rasgos invariables en los que cada ganadero se reconoce, aún cuando establece con el colectivo una relación inversa. A mayor número de elementos en el subgrupo, que ostenta la idea general unitaria "ganadero", corresponde menor valor de representación del sujeto individual ganadero.

Los subgrupos se definen por diferenciación: Ahora sí, aparece la idea de identidad como primer subgrupo diferenciado de G a la que Klein denomina (e). Esta identidad afecta a todos los otros subgrupos, sea cual sea la diferenciación temática que les dota de contenido. El inverso de (e) sería una acumulación de valores temporales de tal identidad, es decir la historia y sus valores narrativos.

El segundo subgrupo y el tercero, representan el presente como drama de actualidad infinita y vendrían dados por el tema y su opuesto. Se entiende con ello que toda actividad tiene un doble contrastante que la equilibra y la somete a razón, sin cuya interacción mutua la sociedad entera quedaría descompensada y sería inviable. Un ejemplo de tema y opuesto sería el binomio agricultor-ganadero que vendrían representados como (a) y (b) respectivamente. Pero también podríamos entender como contenido de estas diferenciaciones la subdivisión de la sociedad en clases. Sus inversos ya han quedado explicados mas arriba, y tanto (a) como (b) están afectados por (e).

El cuarto subgrupo (ab) representa la operación dinámica equilibrante a la que se someten ambos subgrupos, que bien podríamos entender como proyección de futuro. Implica la fuerza negociadora o adaptativa de una sociedad y su inverso es la sociedad entera. Cada (ab) específico es un modo negociador de una sociedad que se estabiliza más cuanto mas se diversifica (ab) y que aparece relacionado con (e).

Todos los subgrupos interactúan entre sí, sin exclusión: Cuando se rompe la dinámica equilibrada estos grupos mutan, se esclerotizan, perdiendo su carácter cíclico y dando pie a una diferenciación no solidaria, descrita por Klein como escisión, por la que un subgrupo (a) se escinde en un grupo cociente (0 y 1); deja de interactuar con los otros subgrupos y tiende a generar un modelo indefinido. No sería exacto usar aquí la tendencia al infinito, siendo más apropiada la tendencia indefinida sin periodos cíclicos de redefinición, es decir, de constitución eterna. La dinámica que corresponde a un grupo de Klein *enfermo por escisión* es la de exclusión de alguno de sus términos. Nótese que la escisión coincide con la



Figura 3 · Joan Brossa, poema objeto
"L'empleat", 1989.



Figura 4 · Joan Brossa, Poema visual
"Zwei", 1988.

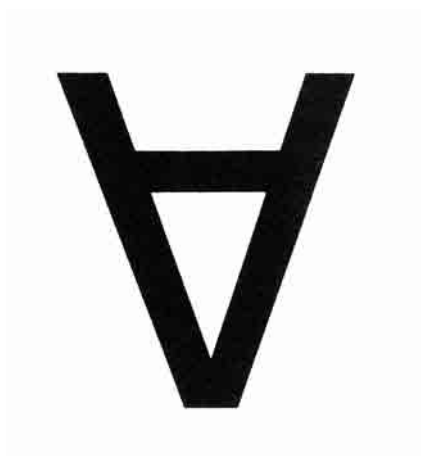
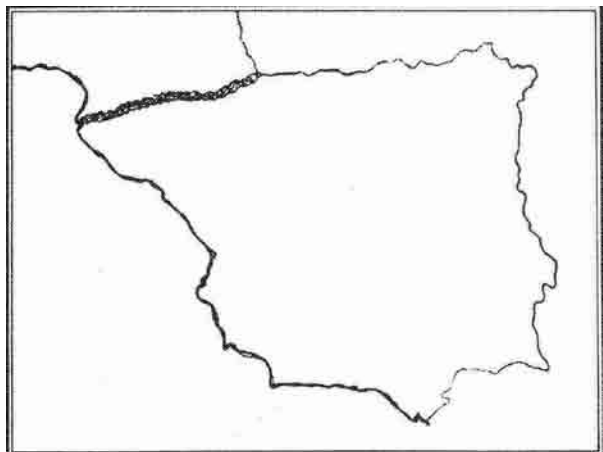


Figura 5 · Joan Brossa, Poema visual
"Mapa en un mirall", 1982.

Figura 6 · Joan Brossa, Poema visual
"Cap de Bou", 1982.

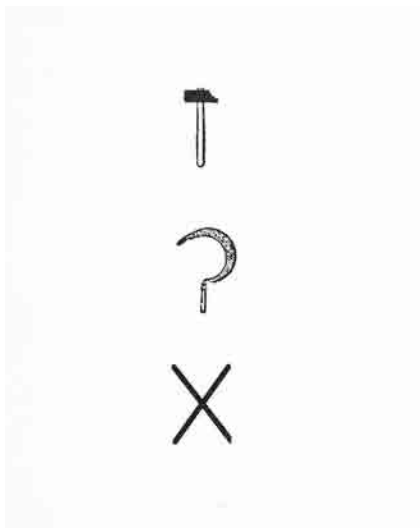
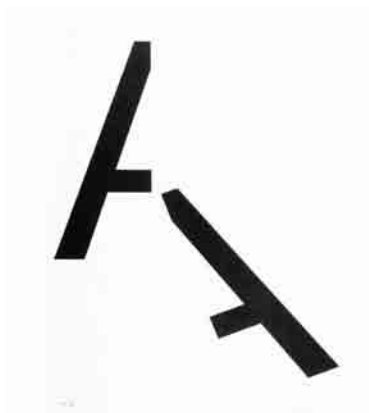


Figura 7 · Joan Brossa, Poema visual, 1982.

Figura 8 · Joan Brossa, Poema visual.

Figura 9 · Joan Brossa, Poema visual, 1988.

Figura 10 · Joan Brossa, Poema objeto
"David", 1989.

tendencia parlamentaria de los grupos políticos mayoritarios y sus estrategias para conseguir mayorías absolutas que reduzcan a la nada al contrario.

3. Aplicación de los grupos de Klein a las Ciencias Humanas

En los años 40 se inició la extensión de los modelos de análisis matemático al estudio de las ciencias humanas. Los modelos de comportamiento económico, los procesos de comunicación, las teorías de comunicación social son estudiados usando como referente la teoría de grupos y su búsqueda de invariantes. Pensemos que las invariantes de realidades complejas son difícilmente perceptibles sin la aplicación de estos análisis matemáticos, ya que estas se manifiestan en el nivel de los modelos seguidos más que en el estudio de las propiedades de los objetos. *La teoría de grupos*, que expresaba matemáticamente la noción de invariantes en una familia de modelos, es la herramienta básica de esta perspectiva.

Esta teoría se aplicó, como veíamos, a la geometría, pero también a la teoría de la relatividad, a la mecánica cuántica, a la biología, a la antropología y al arte. La introducción de esta base matemática en el estudio de las ciencias humanas se la debemos a Lèvi- Strauss, quien por procedimientos analógicos pudo asociar determinadas estructuras a las contradicciones trágicas de culturas autóctonas, aún no contaminadas por la cultura occidental dominante. Las estructuras elementales que le permitieron tales analogías se las debemos al colectivo de matemáticos franceses autodenominado Nicolás Bourbaki.

Este colectivo reconstruye las matemáticas a partir de la noción de estructura. Esquiva con gran habilidad las propiedades intrínsecas de los objetos, centrando su investigación en la idea de que cada universo está constituido por objetos y, de forma diferenciada, por las relaciones que se establecen entre ellos. Ello les permitió argumentar que las propiedades de los objetos se derivan de dichas relaciones exclusivamente, sin que las características inherentes a tal objeto tomado aisladamente sean significativas; también pudieron identificar algunas de las estructuras elementales del edificio matemático que sirvieron de base a los modelos analógicos de Lèvi-Strauss.

Las estructuras elementales nos indican como usar los objetos y, lo que es más importante, como pensar acerca de los objetos. Resumiendo, podemos describir tres tipos de estructuras elementales que nos muestran tres modos de pensar el objeto: Las estructuras algebraicas nos permiten entender como un objeto se transforma en otro; Las estructuras de orden nos muestran como un objeto es relatado por otro; y las estructuras topológicas nos permiten ver que objetos están cerca de un objeto dado.

En una estructura algebraica determinada como grupo se pueden modelizar

cosas tan dispares como *movimientos en el espacio*, sean estos simples o compuestos con otros que impliquen inversión e incluso anulación, y otros movimientos que impliquen la *decoración de una superficie*, en cuyo ámbito se desarrollan las nociones de simetría de las que Lèvi-Strauss derivará las nociones de distancia entre subgrupos. En las estructuras de orden, iniciadas mediante procesos de elección de elementos, de jerarquización de los mismos y del establecimiento de clasificaciones, el problema antropológico se perfila como un *orden de órdenes* en el que la estructura algebraica no desaparece sino que es enriquecida por una estructura adicional.

Vemos pues que la estructura algebraica propone modelos de operaciones, mientras que la estructura de orden propone modelos de jerarquía y la estructura topológica propone modelos de proximidad. Los poemas objeto y las imágenes de la poesía visual brossiana pertenecen, a mi entender, a las estructuras topográficas, ya que estas incluyen objetos por vecindades, dándonos un idioma por proximidad entre objetos que se establece en el concepto de continuidad de la forma. El hecho de reconocer en estas obras brossianas una estructuración topográfica no implica que no reconozcamos en ellas principios de las otras dos formas estructurales, de orden y algebraicas u operacionales como intentaré mostrar en el siguiente subapartado.

4. Estructuras u operaciones poéticas propuestas en los poemas visuales

Pretendo mostrar en este apartado que el conjunto de poemas visuales, de manera similar al de los poemas objeto, adquiere una legibilidad plena cuando lo entendemos como grupo y lo analizamos según la diferenciación de elementos invariables propuesta por Klein en sus Grupos de 4, concretamente en el caso de grupo de 4 general ó G. Propongo, a continuación una serie de imágenes vinculadas, por significado analógico, con cada uno de los subgrupos del Grupo de Klein y con la disfunción descrita como escisión.

El subgrupo identidad (e): Sin duda la identidad es una de las preocupaciones fundamentales de Brossa. El contexto político de mediados del siglo XX en España explica su frecuente tratamiento de manera elíptica, o a través de la pura negación. Véanse imágenes Figura 1 (Sherlock Holmes), Figura 2 (Sello + X) que tanto nos recuerda a una bandera pirata, Figura 3 (L'empleat) identidad expresada críticamente en base a la función social.

Los subgrupos tema (a) y opuesto (b) se manifiestan a través de caracteres cruzados de elementos: Figura 4 (Zwei); a través de simetrías de inversión: Figura 5 (Mapa mirall), Figura 6 (Cap de Bou). Oposición sintética de lo humano y lo animal expresada por inversión.

Referências

Bourbaki, N. (1976) *Elementos de historia de las matemáticas*. Madrid, Alianza, 1976.

Klein, F. (2006). *Matemática elemental desde un punto de vista superior*. Madrid: Nivola Libros y Ediciones

A distensão do tempo e da memória nos livros/objeto de Fernando Augusto

The distension of time and memory in the books/object of Fernando Augusto

ALMERINDA DA SILVA LOPES*

Artigo completo submetido a 24 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, historiadora, curadora, artista visual, pesquisadora (CNPq). Licenciatura em Artes Visuais, Bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista (UNESP); Mestrado pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP); Doutorado em Artes Visuais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Universidade de Paris I.

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes. Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, Vitória — ES — CEP 29075-910, Brasil. E-mail: aslopes@npd.ufes.br

Resumo: Este artigo reflete sobre a especificidade dos livros/objeto de autoria do artista visual Fernando Augusto, resultantes seja da interferência com camadas de tinta e desenhos sobre as respectivas páginas de obras antigas, que integram sua biblioteca particular, seja da inserção, reinvenção e hibridização de códigos e narrativas visuais e verbais encontrados nos arquivos/memória do ateliê.

Palavras chave: Livros de artista / Arte Contemporânea / Arquivo e memória / Fernando Augusto.

Abstract: This article reflects on the specificity of the books/object authored by visual artist Fernando Augusto, resulting of being from interference with layers of paint and drawings on their pages of old works, which incorporated his personal library, or being from the insertion, reinvention and hybridization of codes as well as the visual and verbal narratives found in the files/memory of the studio.

Keywords: Books artist / Contemporary art / File and memory / Fernando Augusto.

Introdução

Se muitos afirmam que a produção de livros como objetos de arte surgiu como “um meio autossignificativo nos anos de 1960/70, para contrapor-se às inúmeras experiências anti-objetuais que ocorreram nesse período”, na verdade, foi a partir da década de 1980 que tomou maior impulso e se diversificou (Fabris e Costa, 1985:3-4). Tornava-se, assim, importante veículo configurador de uma determinada ideia de arte, adotado por inúmeros artistas contemporâneos, em cujas páginas hibridizam imagens e textos, como equivalentes plásticos e diferentes processos e materiais, sem qualquer hierarquia.

A recorrência aos arquivos pessoais — material fotográfico, esboços, desenhos, anotações, cartas, folders, catálogos, livros — passou a ser, nas últimas décadas, uma estratégia de expressão artística e expositiva adotada pelos artistas, entre os quais se insere Fernando Augusto, docente do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Embora mais conhecido pela trajetória de pintor, fotógrafo e excepcional desenhista, oriundo da chamada “escola mineira”, onde se deu sua formação acadêmica, o artista elabora há décadas livros/objeto, em paralelo aos trabalhos de maior apelo comercial. A produção e exposição desse gênero de livros foram, no entanto, consideravelmente ampliadas por ele nos últimos anos, quanto passou a se apropriar de exemplares de sua biblioteca pessoais, e a resgatar inúmeros papeis guardados por ele há décadas, em gavetas e pastas mantidas no ateliê, contendo esboços, croquis, frases, textos, anotações, além de fotografias, folders de exposições, cartas escritas e não enviadas, ou recebidas de diferentes destinatários e lugares.

Os livros como relicários do afeto e da memória

Ao transformar a biblioteca e o arquivo pessoal na matéria prima dos seus livros/objeto, o artista não propõe simplesmente um retorno ao passado. Recria e ressignifica memórias e afetos na arqueologia dos livros que elabora, intencionando distender e estabelecer novos sentidos para suas referências históricas, científicas, biográficas, artísticas, impregnadas nesses papeis amarelados pelo tempo. Por meio de um processo criativo e exercício experimental, recria ou reinventa, a partir desses guardados, novos repertórios narrativos e visuais, imaginários ou ficcionais.

Se ao vasculhar seu arquivo particular vão aflorando lembranças e vivências pessoais, familiares e artísticas, muitas delas já imprecisas ou mesmo esquecidas, Fernando Augusto não se limita a rememorá-los, mas vai recombina-ndo, sobrepondo e amalgamando com elas outros processos e materiais, em

um verdadeiro palimpsesto. Modifica ou obstrui com camadas de tinta, parte do conteúdo dos textos de cartas não enviadas aos destinatários ou recebidas de diferentes remetentes, reinserindo-as nas páginas sequenciais dos livros/objeto de sua autoria. Insere sobre essas manchas pictóricas, ou mesmo sobre as partes legíveis dos textos, esboços, desenhos, colagens de fotografias, palavras ou frases, interferindo assim na narrativa (Figura 1). Fragmenta, modifica e atribui novos sentidos a essas cartas, desenhos antigos, folders e outros documentos encontrados nesses arquivos/relicários, enquanto depositários do afeto e da memória.

Se muitas dessas cartas amareladas pelo tempo foram guardadas dentro dos respectivos envelopes selados e carimbados, ao reutilizá-las e ao reinventar seu conteúdo em novos repertórios de imagens e discursos de natureza poética, ficcional e reflexiva. Assim, ao reordenar esses guardados nos livros/objeto, formulando a partir deles outras narrativas ficcionais e contextos visuais, o artista reformula pensamentos sobre seus próprios afetos, intimidades, frustrações, anseios e dúvidas. Fernando Augusto busca libertar-se de um sentimento de saudosismo, angústia, exorcizando pensamentos incongruentes ou fantasmáticos, por meio de um olhar muitas vezes carregado de ironia. Sinaliza por esse viés que a tentativa de atravessar e redimensionar o tempo/memória envolve um posicionamento ético e político.

Mas, mais do que partilhar alegrias e dramas, ou rememorar amores e desamores, interessa prioritariamente ao autor, por meio dessa organização cumulativa de imagens e textos, postular outra lógica particular ou subjetiva. Tal intenção transparece em intermináveis sequências de esboços gráficos, formulados sobre as áreas em que foi obstruído ou suprimido o conteúdo das cartas, por meio de aguadas de tons avermelhados, em preto ou branco, inserindo sobre alguns trechos legíveis do texto esboços gráficos, ora de traços sintéticos e gestos impulsivos, ora de elaboração mais detalhada ou minuciosa. O mesmo ocorre com o nome do remetente escriturado nos envelopes das cartas, que é também eliminado do contexto para preservar sua identidade.

As páginas de muitos livros são compostas, no entanto, a partir de desenhos escriturados sobre suportes de papel branco, de diferentes dimensões e suavemente aquarelados, ocupando todo o campo visual. Formula imagens ora mais detalhadas, ora esquemáticas, inacabadas ou mesmo caóticas, às quais associa frases ou anotações de acontecimentos fragmentários do cotidiano, num processo em que texto e imagem se tornam equivalentes plásticos. Constitui uma espécie de diário, cujas ideias não seguem uma ordenação sequencial ou encadeamento narrativo lógico. Nessas configurações gráficas se desvelam



Figura 1 · Fernando Augusto, *Reflexões em torno da família* — Livro de artista (1992-3), Técnica mista sobre envelopes, 40 x 20 cm.

fragmentos desfocados de objetos, rostos, arcabouços de corpos femininos e masculinos, cabeças, bocas, mãos, troncos, ossos, corações, línguas, falos, curvas sedutoras, estabelecendo com eles um jogo ou montagem: desvendar e ocultar, potencializar e esmaecer, para interrogar a evidência do visível e a eficácia da representação.

Se tais elementos biomórficos não deixam de remeter à consciência e à afetividade do corpo, o autor não deixa de insinuar ou evocar referências autobiográficas, por meio da inserção nesses contextos de fotografias de corpos nus em poses sensuais. Esses substratos icônicos, de indicação erótica e cultural, associados a palavras soltas e frases, configuram hipertextos, formalizando nas páginas dos livros/objeto narrativas fragmentárias ou não lineares (Figura 2).. Tais estratégias visam instigar a curiosidade, a reflexão e a imaginação do interlocutor interativo, pois como observa Didi-Huberman (2008, p, 43): “A imagem exige de nós um posicionamento, por não ser possível recorrer a ela a não ser pela imaginação”.

Assim, talvez se possa afirmar que não se trata de criar “um mundo de imagens, mas imagens-mundo”, isto é, imagens que partilham o sensível e irradiam um campo de experiências variadas, que ganharão novos significados por meio da fruição e interação dos potenciais interlocutores desses livros (Amey, 2009: 17). Essa mesma assertiva é defendida também por Didi-Huberman (2008: 58-59), quando observa que na arte contemporânea os artistas buscam “criar uma imagem que seja um mundo em si mesmo, com sua própria coerência, sua autonomia, sua soberania: uma imagem que pensa. Ou seja, tudo o que se pode exigir de uma imagem de arte”.

E se a intenção de Fernando Augusto é redimensionar dialeticamente nos livros imagens e textos, que não raramente são denotativos de paixão, desencanto, angústia, desamor e dor, ou a expressão de um sentimento “patético”, que remete ao conceito de *pathos* ou à ideia warburguiana de *pathosformel*. Em outros casos, experimenta e metamorfoseia os signos verbo/visuais atribuindo-lhes uma exuberante potencialidade criativa, ao imbricar signos de sensualidade e erotismo enquanto marcas da cultura brasileira, numa referência a *ethos*. Essa área de convergência entre *pathos* e *ethos*, que também transparece na produção de pintura e fotografia do autor, caracteriza e estabelece um renovado encontro entre pensamento e forma, ordem e desordem, avanço e recuo, maneira encontrada para compreender aspectos da trajetória, da vivência e da experiência do artista com o ofício da arte.

Nesse sentido não parece mera casualidade que o artista nomeie algumas séries de livros ao conjunto de livros de *Diário de Bordo* ou *Confissões*, em que

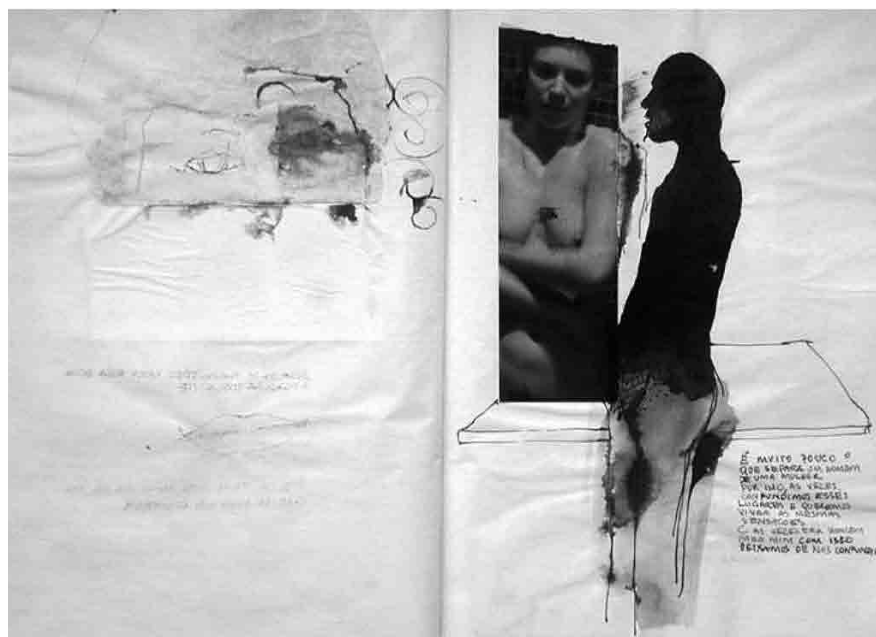


Figura 2 · Fernando Augusto, Livro de artista, série *Confissões*, técnica mista e colagem de fotografias, 50 páginas, 30 x 40 cm, 2001–2013, 7 volumes.

recorre à junção de cartas, fotografias e outras matérias de seu arquivo particular, com novos esboços, imagens, desenhos esquemáticos, frases ou textos. De maneira análoga fragmenta e atribui novos sentidos a telas, que por alguma razão foram descartadas, interrompidas ou abandonadas inconclusas durante o processo criativo, para inseri-las, potencializá-las, renová-las e sincronizá-las em trabalhos pictóricos mais recentes, denominados pelo autor de *Pintura sobre Pintura*.

Todavia, grande parte dos livros/objeto de autoria de Fernando Augusto institui-se como apropriação e reinvenção de livros antigos de arte, matemática, filosofia, literatura, e catálogos de exposições já lidos por ele, retirados de sua própria biblioteca. Interfere sobre os respectivos textos impressos, seja extraíndo as palavras com um estilete para abrir cavidades no papel, seja cobrindo inteira ou parcialmente os signos ou códigos semânticos com camadas de tinta, deixando intactas uma ou duas palavras por página, procedimento que lhe possibilita criar outras narrativas não lineares, ou arquitetar poesias espaciais.

Em outros livros, cola sobre os textos impressos, palavras ou frases estranhos ao contexto, formalizando rasuras ou áreas de tensão, que modificam o sentido, a linearidade e a continuidade da narrativa. Interfere com tinta, grafite ou nanquim sobre as imagens impressas, transfigurando-as, metamorfoseando-as e transformando-as em *imago*, na mesma acepção postulada por Chiron:

O que faz da imagem uma imago é precisamente sua metamorfose ou a cor que a torna essencial. (...) Para criar uma imago, é preciso que a metamorfose afete tanto a forma quanto a cor, pois como queria Cézanne: Quando a cor alcança a sua verdadeira riqueza, a forma está em sua plenitude (...) impondo sua lei de equivalência entre a maneira de dar a ver e o que pede para ser visto (CHIRON, 2009: 43 e 53).

Em parte desse repertório, denominado genericamente de *Biblioteca do Artista*, o autor cobre inteira ou parcialmente as páginas dos livros de que se apropria, com tinta vermelha ou preta. No primeiro caso, obtém um espaço topológico vermelho, oferecendo ao interlocutor a possibilidade de formular imagens imaginárias, que por não possuírem estrutura material tornam-se cambiantes ou mantêm-se em permanente reconfiguração. Nesses vermelhos incandescentes é possível formular imagens mentais, que no sentido hermenêutico do termo, possuem uma realidade própria ou subjetivamente auscultada e modelada por uma “consciência imaginante e não perceptiva”, que “na ausência de um objeto real, encontra um equivalente, um *analogon*” (Soulages, 2009: 199).

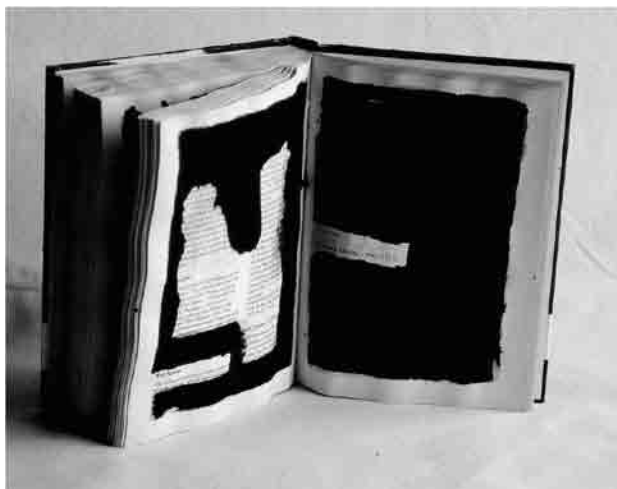


Figura 3 · Fernando Augusto, *Livro de Artista*, nanquim s/ papel, 200 p., 30 x 20 cm, 2007-2008.

Figura 4 · Fernando Augusto, *Livro de artista*, 2004-2007, nanquim sobre papel, 300 páginas, 30 x 20 cm. Foto do artista.



Figura 5 · Fernando Augusto, *Biblioteca do Artista*,
acrílica s/livros, série de 100 livros de dimensões
variadas, 2007-2008 (detalhe).

Considerações finais

Ao construir os próprios livros com um universo variado de imagens e textos, ou ao interferir parcial ou inteiramente nas páginas de livros já existentes em sua biblioteca, com tinta vermelha, preta ou branca, Fernando Augusto busca engendrar diferentes contextos visuais, semânticos e metafóricos, através dos quais distende, potencializa e realoca os conceitos tempo e memória. No segundo caso, bloqueia ou torna opaca a relação imediata com o mundo objetivo, transformando a superfície do papel em um campo aberto à imaginação e à subjetividade, problematizando a percepção e instigando a visão. Por essas estratégias de velar e desvelar, construir e desconstruir, o autor não deixa de referir-se à materialidade e a questões específicas da própria pintura.

Para que o leitor menos familiarizado com a manipulação desse gênero de obras, e para poder visualizar melhor toda trama verbo/visual nelas articulada, o artista opta por expor, às vezes, lado a lado, em folhas soltas, as páginas com os textos e imagens de livros ainda em processo, presas a paredes ou outras superfícies. E embora inove sempre no modo de mostrar ao público essa profícua produção, realizada ao longo de décadas, mais frequentemente, parte dela é exposta em suportes verticais lembrando estantes, enquanto que outra parte é colocada aberta sobre mesas, para ser manuseada pelos seus potenciais leitores/interlocutores, transformando assim o espaço dos museus e galerias num verdadeiro mar de livros ou em uma fascinante biblioteca interativa.

Referências

- Amey, Claude. "Le revers de l'image", In: GIMENEZ, Marc. Org. e Apr. (2009). *Regards Sur l'image*. Paris: Klincksieck, p.09-21.
- Chiron, Eliane. "L' Image en arte comme Imago", In: GIMENEZ, Marc. Org. e Apr. (2009). *Regards sur l'image*. Paris: Klincksieck: 41-55.
- Didi-Huberman, Georges. "La emoción no dice 'yo'". Diez fragmentos sobre la libertad Estética". In: JAAR, Alfredo (2008). *La política de las Imágenes*. Santiago (Chile):Metais Pesados: 39-67.
- Fabris, Annateresa e COSTA, Cacilda T. da (1985). *Tendências do Livro de Artista*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo: 3-8.
- Soulages, Pierre. "Esthétique & philosophie de l'image", In: JIMENEZ, M. Org. e Apr. (2009). *Regards sur l'image*. Paris: Klincksieck: 199-213.

Cartografias de si: a partir do livro de artista *One Week* (2011) de Isabel Baraona

Cartographies of itself: from One Week (2011) by Isabel Baraona

JOANA GANILHO HENRIQUES MARQUES*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Portugal, artista plástica. Investigadora nas áreas de museologia, artes e cultura contemporânea; consultora de educação artística. Habilitações: Licenciatura em Artes Plásticas pela Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha (ESAD.CR); Mestrado em Educação Artística pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL).

AFLIAÇÃO: artista e investigadora independente. E-mail: joanahmarques@gmail.com

Resumo: Tomando como objecto de análise o livro de artista “One Week” (2011), de Isabel Baraona, procuraremos explorar os diálogos estabelecidos com o filme homónimo que o inspirou, contextualizando-o na obra da autora. Faremos ainda uma breve problematização a partir de um elemento central, a casa, e dos conceitos de habitar que lhe estão subjacentes.

Palavras chave: One Week / Isabel Baraona / Buster Keaton / house / casa / habitar.

Abstract: Taking the book “One Week” (Isabel Baraona-2011) as the object of analysis, will try to explore the dialogues established with the name-sake moovie that it inspired, contextualizing it in the work of the author. We will also have some questioning, starting from a central element, the House/Home, and the concepts of dwelling that are underlined.

Keywords: One Week / Isabel Baraona / Buster Keaton / house / dwell.

Introdução

Isabel Baraona (1974, Cascais) é artista plástica, licenciada em Pintura pela La Cambre e docente na ESAD.CR. O seu trabalho desenvolve-se sobretudo à volta do desenho que com frequência materializa em livros de artista.

One Week (2011) de Isabel Baraona, editado pela Ao Norte na coleção "o filme da minha vida", nasceu a partir de uma interpretação idiossincrática do filme "One Week" (1920) de Buster Keaton. O filme relata a construção de uma casa "faça-você-mesmo" por parte de um casal recém-casado. A casa apresenta-se em caixas numeradas que, por intervenção de um terceiro personagem, são renumeradas. A narrativa é então construída à volta da luta do casal para montar esta impossível casa segundo uma lógica adulterada: a porta de entrada no primeiro andar, o telhado de lado, o lavatório do lado de fora da parede da casa, degraus que não começam no chão. Esta edificação é fatalmente marcada por uma série de eventos que vão determinar a sua destruição; ainda assim, o casal mantém-se unido.

Procuraremos neste artigo evidenciar os diálogos entre o livro e o filme que o inspirou, contextualizando o primeiro no corpo de obras da autora. Procederemos ainda a uma breve problematização a partir de um elemento central nesta obra, a casa, e dos conceitos de *habitar* que lhe estão subjacentes.

Cartografias de si

Ainda que não seja ilustrativo, "One Week" de Isabel Baraona nasce de uma estreita ligação com a obra de Keaton. Não existem decalques das cenas do filme mas apropriações, assim como referências directas ao nível narrativo e gráfico; no entanto a trama foi recriada de forma a permitir explorações próprias. Trata-se de um exercício de diálogo com o mundo a partir da aproximação a um outro, um artista e a sua obra. A artista utiliza a metáfora presente no filme para problematizar questões interiores, o que se traduz no exercício de procurar em Keaton aquilo que lhe diz respeito, aquilo em que a obra lhe toca e cruzá-la com outras referências e questões que são muitas vezes transversais ao corpo de trabalho já produzido.

O resultado foi um livro, monocromático como o filme, de quinze por dez centímetros com 34 páginas desenhadas, que se inicia com um (auto)retrato — a apresentação da personagem feminina (Figura 1). A sua narrativa pode ser decomposta em: 1) introdução das personagens — marcada essencialmente pelos retratos das personagens, do casal e dos sonhos; 2) a confusão — corresponde ao período da montagem da casa que é também a montagem da vida em comum. É um período de questionamento e angústias em que as coisas não têm ainda os

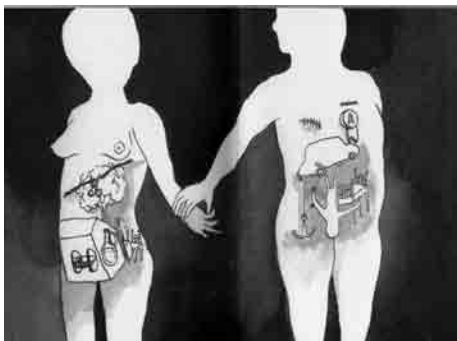


Figura 1 · One Week (2011) de Isabel Baraona, página 1. Fonte: One Week.

Figura 2 · One Week (2011) de Isabel Baraona, página 22. Fonte: One Week.

Figura 3 · One Week (2011) de Isabel Baraona, página 8-9. Fonte: One Week.

seus sítios; 3) inauguração (*welcome*) — a apresentação; 4) a casa estranha — disfuncional, desfigurada; 5) a separação (*could you come home?*) — existe um momento de separação que nunca é referido nem intuído no filme; 6) a tempestade — que determina a transformação da casa; 7) a promessa — o fim da narrativa, que é também um novo começo — a casa sobrevive, transforma-se, e inicia um novo caminho, comum.

A questão do formato aqui é essencial: o livro é um objecto de proximidade porque o podemos tocar, manusear, transportar, porque nos permite abrimo-nos a novos mundos; é um objecto que veicula em si algum grau de intimidade — um tema recorrente nas obras de Baraona. Por outro lado este formato é o meio por excelência para contar histórias — e são histórias desenhadas as obras de Baraona.

Estas obras são frequentemente impulsionadas pela leitura de diversos textos, mitológicos, contos infantis, bíblicos ou, neste caso, um filme, da qual a artista recolhe sugestões, impressões que, através de evocação ou apropriação, são transformados em fábulas pessoais. São obras com um forte carácter narrativo que a artista explora em toda a sua potencialidade e onde o modo de construção da narrativa é tão importante quanto o conteúdo. Toda a linguagem, e também o desenho enquanto tal, “é uma ferramenta de substituição que visa preservar uma memória, ciclicamente alterada no (e com o) contínuo passar do tempo” (Baraona, 2009: 111). Assim, o imediatismo quase instantâneo associado ao desenho, que surge sem esboço como resposta a uma leitura, permite estruturar o pensamento no gesto e é a rapidez que clarifica as ideias. É, como diz a autora, como se o papel devolvesse o gesto correspondente à imagem, ou seja, devolvesse a dose de violência exercido sobre si; é como se o suporte já contivesse o desenho que, arqueologicamente, deve ser trazido à superfície (Viana, 2012).

Isabel Baraona apresenta-nos uma obra sobre a difícil construção da relação íntima entre duas pessoas, sobre a dificuldade do desejo pelo outro, não na forma de poder e dominação mas na forma de uma procura conjunta. Através da metáfora da *casa estranha* (Figura 2) — que se torna, em última análise, inabitável — a artista reflecte sobre os modelos e as expectativas sociais em relação à mulher, à família, às relações pessoais e aos papéis tradicionalmente atribuídos a cada género. Trata-se de um exercício de profundo questionamento, sem censura, destes modelos que são abordados através de arquétipos: a mulher cujo contorno inclui os sapatos de salto-alto, a saia que define a sua condição feminina, a atribuição do espaço da acção e do mérito ao homem (o carro, a âncora, a medalha), deixando à mulher o espaço doméstico (agulha e linha, a faca, a forma da casa), onde predomina a passividade (Figura 3). Mas está também

presente uma reflexão sobre as expectativas emocionais e materiais associadas ao “ser casal”: estar apaixonado, constituir família, ter um carro, ter uma casa. A estas exigências a artista responde com uma dualidade cómica-trágica sem moralidade: o objectivo final é sobreviver à *tempestade simbólica* — ou, no caso de *One Week* (2011), à metamorfose veiculada pelo e com o outro sobre a forma de amor/desejo para o qual é preciso construir e percorrer um caminho próprio, íntimo, singular.

Mas este livro permite também uma abordagem particular a um elemento já trabalhado pela artista noutras séries mas ocupa aqui um papel central e adquire uma dimensão que se diferencia da de Keaton: o elemento casa.

Bachelard apresenta-nos a casa como o espaço por excelência de criação de raízes do homem no mundo, um espaço vital para a integração de pensamentos, memórias e sonhos — é também a casa que “mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (Bachelard, 1993: 26).

A casa de Baraona não foi, como a de Keaton, sabotada; ela foi construída com esforço mas não serve, literalmente, ao casal — é como uns sapatos demasiado largos. Mais do que estranha esta é também uma *casa estrangeira (de e a si)*. Os personagens esforçam-se por corresponder à expectativa, por seguir a regra: montaram a casa, fizeram a inauguração, mas depois veio a tempestade. Eles não encaixam no modelo que lhes é imposto — porque não querem, não lhes faz sentido, ou porque a sua natureza não lhes permite. E é por isso que a casa que a casa lhes é estrangeira, é-lhes estranha no interior de si próprios.

Assistimos assim a uma desconstrução face aos modelos sociais, que são encarados como não sendo mais do que indicações genéricas sobre o que é expectável de cada um. É preciso escapar a esse primeiro modelo que não deve ser, de modo algum, o objectivo final: é preciso individualizá-lo, cosê-lo à pele, torna-lo interno. Este é o processo a que assistimos em *One Week* (Baraona, 2011): no fim aquela casa já não existe mas ainda assim sobrevive; ela é já outra, e o casal segue estrada fora à procura de si e da casa que se vai fazendo à sua medida.

É também já desta metamorfose que fala a artista no início do livro: as caixas têm já a forma de casa — uma sombra, um contorno, um corpo aparente. Durante todo o livro, e nas várias representações ao longo da obra de Isabel Baraona, são sempre abertas estas casas; há uma transparência que é transversal a estas representações, seja na sua não opacidade ou na estrutura que se apresenta incompleta para nos permitir contemplar parte do seu interior. É uma casa que reflecte as personagens que a habitam: a configuração dos corpos, os arquitectónicos e os humanos, são modelados a partir da subjectividade interna dos personagens (Figura 4). Assim, a casa é, na obra de Isabel Baraona, um duplo do corpo ou o seu reflexo interior — está por isso a si subjacente uma dualidade no conceito adjacente ao elemento

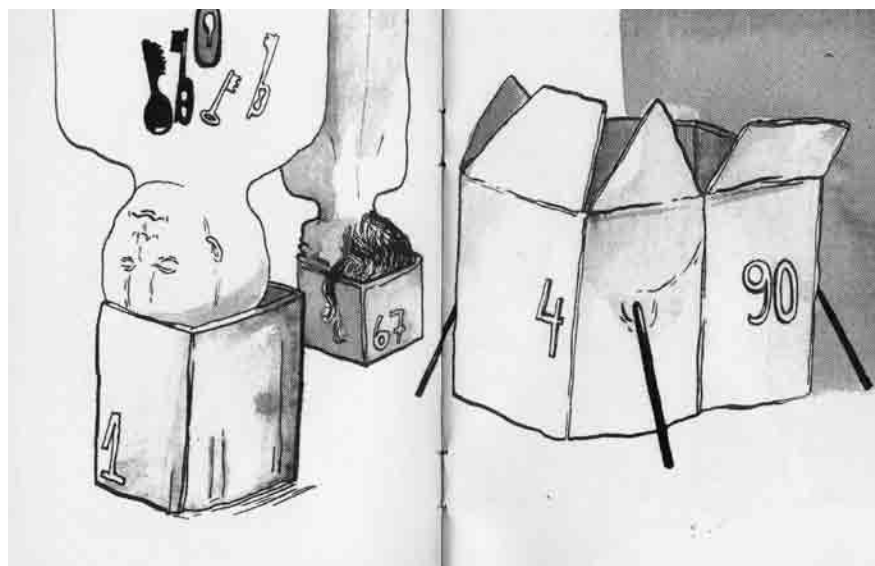


Figura 4 · One Week (2011) de Isabel Baraona, página 14-15. Fonte: One Week.

casa, o habitar: é a alma que habita o corpo e o corpo que procura habitar a casa.

Habitar é o traço fundamental do Ser-Homem: o Homem é à medida que habita (Heidegger, 2001). Heidegger identifica a origem da palavra habitar em *Bauan* (construir) e indica-nos 3 premissas para este conceito: a) construir é propriamente habitar; b) habitar é o modo como os mortais são e estão sobre a terra; no sentido de habitar, construir desdobra-se em dois sentidos — *colere*, referente ao cultivo e crescimento (de onde virá depois a palavra Cultura) e *aedificare*, referente à edificação de construções. Heidegger (2001) diz-nos também que não habitamos porque construímos, mas construímos porque e à medida que habitamos; habitar é assim demorar-se junto das coisas; é permanecer.

Encontramos nas casas de Isabel Baraona este habitar que está intimamente ligado ao construir. As suas casas estão sempre em construção: representativamente — são por natureza inacabadas — mas também simbolicamente, na construção de um percurso, e concretamente na construção do seu próprio pensamento). Elas são tributárias das premissas base do habitar: cultura e edificação. E é este seu estado de permanente impermanência, de (re)construção, de transparência, de metamorfose, que nos permite esta intuição.

Conclusão

A casa é o cenário do primeiro amor e do primeiro drama; é o lugar de todos os segredos e das primeiras relações afectivas. É um espaço físico concreto, delimitado, ordenado por afectos e lógicas que criamos com os objectos e os outros neste espaço; a casa é o nosso mapa habitado. Assim, habitar a casa, é também buscar a aderência às imagens dos nossos [íntimos] itinerários espaciais (Bachelard, 2008). É por meio destas imagens que a casa cumpre uma função integradora de pensamentos, sonhos e lembranças: na obra de Baraona a casa não só cumpre como problematiza esta mesma função. Estas casas são ainda lugares iniciáticos que instruem sobre o mundo e a sobrevivência e permitem dizer, como dizia Bachelard (1993: 62): “contra tudo e contra todos serei um habitante do mundo, apesar do mundo”.

One Week (2011) é mais um testemunho de uma procura incessante por um registo, um mapeamento ou *cartografia* de si — dos seus lugares, das suas referências, dúvidas, afetos, angústias, vivências — onde o desenho se apresenta como um instrumento de (auto)esclarecimento, de lucidez. Inserido numa linha de pensamento própria e constante na obra da artista, onde a autorrepresentação é um tema transversal, este livro veicula questões relacionadas com a intimidade e o universo feminino. Juntas as séries de desenhos e os livros de Isabel Baraona formam o corpo de uma autobiografia ficcionada.

Referências

- Bachelard, Gaston (1993). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 8533602340
- Bachelard, Gaston (2008). *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes. ISBN 9788533624184
- Baraona, Isabel (2009) *Autor de um mundo, autor de si*, Cadernos PAR — Pensar a Representação, número 4. ISSN 1647-2063
- Baraona, Isabel (2011) *One Week*. Viana do Castelo: Ao Norte.
- ISBN 9189899750401
- Cardoso, Catarina Figueiredo (2011). *A Woman's World: the Artist's Books of Isabel Baraona*, The Journal of Artists' Books, N. 30 (USA)
- Heidegger, Martin (2001) *Construir, habitar, pensar*, Ensaios e Conferências, Petrópolis: Vozes Editora.
- Keaton, Buster (1920) *One Week* [filme]. Produção Metro Picture Corporation, duração 19'
- Viana, Carlos Eduardo (2011) *Isabel Baraona* [Registo Vídeo]. Produção Ao Norte, duração 21'34.

Objetos de estimação, os estranhos e enigmáticos relicários de Jeanete Musatti

Affective objects, strange and enigmatic reliquaries of Jeanete Musatti

ROSELI APARECIDA DA SILVA NERY*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista visual. Professora e Pesquisadora em Artes Visuais. Licenciatura em Educação Artística pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), Mestrado em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Doutoranda em Poéticas Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Rio Grande (FURG), Instituto de Letras e Artes (ILA). Avenida Itália, km 8 — Campus Carreiros, Rio Grande, RS, CEP 96201-900, Brasil. E-mail: roselinery@terra.com.br

Resumo: Este artigo aborda as relações humanas afetivas com o objeto cotidiano, estes artefatos industrializados que nos cercam de maneira incisiva, expressas através da obra da artista brasileira Jeanete Musatti, criadora de pequenos universos transformados em relicários a partir da percepção especial sobre pequenos objetos tornando-os estimados, significantes e por vezes estranhos. **Palavras chave:** Jeanete Musatti / objeto cotidiano / relicários / arte contemporânea / memória.

Abstract: *This paper discusses the emotional human relationships with the ordinary object, these industrialized artifacts that surround us incisively expressed through the work of Brazilian artist Jeanete Musatti, creator of universes transformed into small reliquaries from the special perception of small objects making them estimates, significant and sometimes strangers.* **Keywords:** *Jeanete Musatti / ordinary objects / reliquarie / contemporary art / memory.*

Introdução

Objeto na vida, objeto na arte. É fato na nossa realidade cotidiana que os objetos nos cicundam, e, por todos os lados nos deparamos com coisas diversas que nos ajudam no dia a dia. Podemos considerá-los extensões de nossos corpos, como implantes úteis que podemos facilmente destacá-los quando não secessários. Chegamos a um ponto em que é muito difícil imaginar uma vida sem eles, desde os mais banais como alfinete de costura ou a escova de cabelos até os objetos mais tecnológicos como aparelhos celulares e similares que ampliam as relações humanas e tendem a facilitar as funções diárias. Jean Baudrillard em seu estudo sobre os objetos já em 1968 já apontava que produção de objetos é tão grande que mesmo aqueles mais inovadores são rapidamente substituídos por outros (Baudrillard, 2000) num ritmo que não conseguimos acompanhar. Hoje, com os estudos de design e o desenvolvimento tecnológico a substituição de objetos utilitários é ainda mais incentivada pelas indústrias que visam o lucro a partir da efemeridade de seus produtos e assim nos vemos reféns das tecnologias de ponta e do design mais inteligente e útil. Mas como lidamos com as coisas? Gostamos, odiamos, ou nem percebemos? Será que temos consciência o quão invasiva é a presença dos objetos? Talvez em relação às coisas grandes seja mais fácil. Como não notar uma mesa, uma escada ou um prédio? Mas e aquelas coisas mais banais e pequenas? Botões, ganchos de roupas, pregos agulhas de costura, chaves, pedaços de coisas, pedrinhas, são exemplos de objetos banais que muitas vezes nem sabemos onde estão, mas basta surgir a necessidade de uso que corremos em busca deles. É possível que os encontremos em fundos de gavetas, em caixas de armários junto a outros objetos que pelo seu tamanho tendem a insignificância. Com tantos deles se proliferando, podem-se sugerir vários sistemas de organização destes objetos, assim como já o fez Jean Baudrillard. O autor questiona se seria possível classificar “a imensa vegetação dos objetos como uma flora ou uma fauna, com suas espécies tropicais, glaciais, suas mutações bruscas, suas espécies em vias de desaparecimento?” (Baudrillard, 2000: 9). Seguindo este pensamento, poderíamos separá-los por tamanho, por utilidade, por beleza ou até mesmo pelo afeto. Certos objetos, para alguns podem ser insignificantes e inúteis, mas para outros são o que lhes representa o que compõe sua identidade e são ativadores de memória. Roland Barthes já mencionou que os objetos são a nossa assinatura no mundo (Farias, 2007), e Abraham Moles aborda o objeto como tendo a função de estabelecer contato entre as pessoas, são condutores de mensagens funcionais e simbólicas, “o objeto é mais ou menos personalizado, mais ou menos assinado, menos por seu criador que por seu remetente” (Moles, 1972: 12). Assim são os objetos

de Jeanete Musatti, elas a identificam, são coisas insignificantes a primeira vista, mas o olhar mais atento nos faz encolher, abrem caminho para relações afetivas, memórias e lembranças coletivas quando estão delicadamente organizadas em pequenos espaços de um universo minúsculo que nos aproxima e convida-nos para adentrar neste pequeno mundo fantasioso de coisas estranhas e por vezes enigmáticas.

Este artigo aborda o objeto cotidiano na vida e na arte organizado em pequenos universos através da obra da brasileira Jeanete Musatti.

1. A artista

Jeanete Musatti nasceu em São Paulo em 1944. Filha de poloneses descobriu sua identidade judaica da qual aprendeu a se orgulhar, através de sua mãe. Cresceu num ambiente familiar afortunado com acesso a cultura e a arte. Na juventude frequentou a escola Brasil através de Wesley Duke Lee. A partir do desenho conheceu a colagem, criou máquinas e pendulos cibernéticos após ter trabalhado na metalúrgica Montalto (SP) aprendeu a soldar e polir latão o que a despertou para a tridimensionalidade na arte. A partir daí a descoberta da expressão tridimensional aparece em sua obra através de caixas e em todas as suas variações de trabalho até hoje. Sempre foi coletora e colecionadora, e estas ações foram se agigantando quando percebeu o potencial estético de inúmeros objetos de afeto que guarda em envelopes, caixas e gavetas (Figura 1), como desenhos, fotos, fragmentos escritos e pedras aos quais foi acrescentando miniaturas ou diferentes pequenas coisas que colhe durante seus percursos por antiquários, casas de família, ruas das cidades, praias ou matas. A artista adquire parte de seus objetos para criação em lojas de aviamentos muito abundantes e comuns na cidade de São Paulo onde vive. Esta coleção de coisas oferece os instrumentos ou suas ferramentas de criação. Segundo a artista, eles são sua paleta de cores, “são diários que não cabem em cadernos e então os coloco em caixas” (Musatti, 2009:259). As produções de Jeanete permeiam caixas abertas, caixas fechadas e montagens sobre mesas e paredes ordenando objetos miniaturas por vezes bizarros, inquietantes e também com teor político originado pela consciência de sua origem judaica e suas viagens pelo mundo. Neste texto dá-se ênfase às caixas fechadas transparentes como escotilhas e vitrines que se pode olhar e apenas ter o desejo e a sensação de adentrar em seus universos minúsculos.

A exposição *Sem título* de 2008 da artista “composta por cento e vinte caixas para guardar preciosidades” é descrita por Roberto Gambini como sendo o DNA da artista (Musatti, 2009: 179), sua vida é apresentada em forma de coisas ordenadas e organizadas em pequenos compartimentos. As “caixas-diários” de



Figura 1 - Gavetas de Jeanete Musatti. Frame do documentário Jeanete Musatti. Fonte: Soares (2002).

Jeanete Musatti ressaltam a preciosidade dos objetos banais transformando-se em relicários, objetos de afeto de intenso valor simbólico e ativadores da memória coletiva.

2. Relicários da memória e da afetividade.

Relicários são recipientes que guardam coisas que se tornam preciosas por aquele que o possui, tais coisas, a princípio insignificantes quando estão fora de seu recipiente, assumem valor simbólico, emocional ou afetivo e até mesmo de compra. As obras abordadas aqui trazem esta ideia de preciosidade a partir do olhar da artista que generosamente as compartilha com o público. Os objetos de Jeanete são assim, coisas sem valor deslocadas de sua função tornam-se relíquias ordenadas no espaço expositivo para apreciação. Ao mesmo tempo em que são preciosos, são inquietantes pela estranheza das combinações poéticas propostas pela artista. Tesouras, pérolas e miniaturas de diferentes origens compartilham espaços criando um sistema inquietante para quem se aproxima (Figura 2 e Figura 3). “Escotilhas da alma” como definiu a sua obra, Roberto Gambini (Musatti, 2009:179), oferece lentes para o olhar diferenciado em relação às coisas do mundo.

Ao apropriar-se de objetos a primeira vista, inúteis, a artista discute a afetividade com o objeto e coloca-o como ativador da memória coletiva conforme já mencionado. Alan Radley apresenta um estudo de objetos pessoais que mostra que os objetos são usados para estabilizar uma conexão com o passado e ajudam a sustentar a própria identidade no decorrer da vida, assim, o “mundo dos objetos, é o registro tangível da atividade humana, tanto social como individual” (Radley, 1994: 48). Desta forma, os relicários de Jeanete Musatti asseguram a sua identidade e sua assinatura no mundo como sugeriu Roland Barthes em relação aos nossos objetos (Farias, 2007) e convida a compartilhar nossas memórias.

3. Escala das coisas

A aparente insignificância dos objetos da artista quando inseridos em mini-ambientes ativa a curiosidade e provoca o deslocamento do espectador para perto numa tentativa de que a proximidade favoreça o compartilhamento da sua intimidade, como uma invasão de seu diário vivo. Os relicários, mini-ambientes ou sistemas de objetos propostos por Jeanete são apresentados ao público em instalações de parede, grupos de caixas acomodados em linhas horizontais ou verticais (Figura 4).

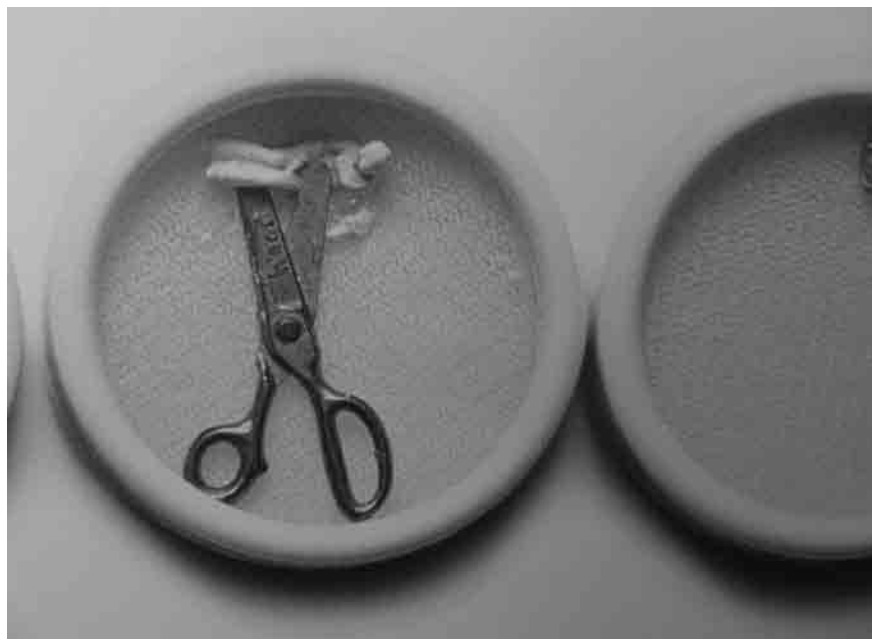


Figura 2 · Jeanete Musatti. *Renascimento*, 2000. Detalhe.
Caixas, miniaturas A 4,2 cm (caixa); 4,2 x 25,2 x 1,7 cm
(instalação). Fonte: Musatti (2009)

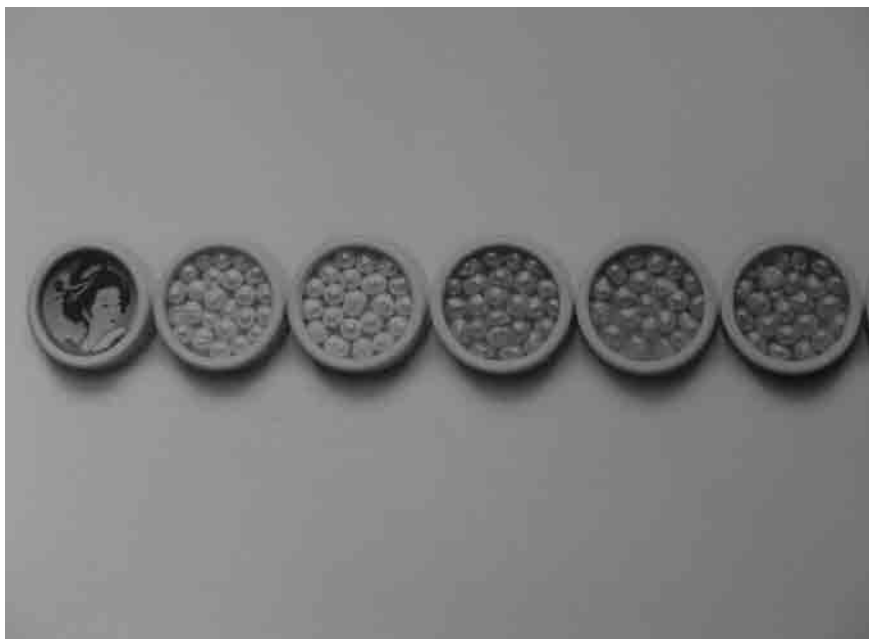


Figura 3 · Jeanete Musatti. *Japão*, 2000. Caixas, pérolas atificiais e gravura. A. 4,2 cm (caixa); 4,2 x 42 x 1,7 cm (instalação). Fonte: Musatti (2009).

A fruição do trabalho exige a movimentação do corpo que deve se curvar e se aproximar, é preciso focar o olhar, e quanto mais perto da obra melhor é possível identificar seus componentes e as relações sugeridas em seu interior. Ao mesmo tempo em que uma peça é um universo único, cada uma delas cria relações com aquela que se coloca ao seu lado e com o todo das obras expostas aumentando o espaço do trabalho e consequentemente inserindo o espectador no mesmo. Ricardo Resende diz que, devido tamanho da obra da artista, estar na sua presença coloca-nos numa situação de movimento que funciona como recurso de "aproximação e distanciamento das lentes de uma câmera fotográfica" (Musatti, 2009: 13). Este vai e vem ativa a percepção a respeito das dimensões e ressalta as noções de escala entre pessoas e coisas, colocando-nos na condição simulada de miniatura. Ora, estar na condição de miniatura, possibilita entrar no universo paralelo de Jeanete onde tudo é pequeno, as relações de tamanho são outras e pode-se ter a noção de nossa insignificância frente às coisas do mundo e a partir daí mudar a percepção daquilo que nos rodeia. Esta situação de desejo de transpor a barreira que leva a um ambiente pequeno é vivenciada por Alice, personagem de Lewis Carrol. A passagem de Alice pela pequena porta só é possível quando ela ingere a parte do biscoito que a faz encolher. Assim como Alice encolheu para transpor a porta que a levou ao País das Maravilhas (Carrol, 1998), o trabalho da artista é um convite para adentrar a um pequeno mundo enigmático cuja chave para encolhimento é a curiosidade, a fantasia e o desejo.

Conclusão

Através de sua obra, a artista Jeanete Musatti valoriza as coisas banais, seu olhar diferenciado permite a criação de relíquias a partir de minúscias do cotidiano às vezes invisíveis e insignificantes. Por utilizar coisas que conhecemos de maneira não usual a artista provoca estranhamento e convida o espectador a buscar suas próprias relações a partir de vivências pessoais. Ao apropriar-se destas coisas a artista desloca o objeto de sua função original e lhes dá diferente significado que aos olhos do outro transcende para compartilhar experiências e memórias. Seu trabalho é estranhamente sensível e delicado e, por ser pequeno, corre o risco de passar despercebido aos olhos agitados, ansiosos e acelerados do ritmo cotidiano atual.

Sua obra encontra ressonância em outras produções contemporâneas como as pequenas intervenções urbanas do artista Slinkachu (Inglaterra, 1979) que da mesma forma cria situações em que a figura humana se coloca em escala reduzida frente ao ambiente e ao cotidiano (Figura 5). Assim como no trabalho



Figura 4 · Vista parcial da exposição de Jeanete Musatti. Galeria Nara Roesler, 2008. Fonte: Musatti (2009).



Figura 5 · Slinkachu. *Local Amenities For Children*, 2008. Fonte: *Slinkachu* (2014).

de Jeanete, sua obra necessita de proximidade para melhor fruição da experiência estética.

Estas produções contemporâneas propõem a suspensão do tempo, a diminuição do ritmo cotidiano e a mudança de percepção do tempo e do espaço. Tudo parece quieto e quase silencioso. Há uma voz calma que convida a transpor uma pequena passagem, que é a chave para adentrar metaforicamente a diferentes mini-universos onde se pode ter a verdadeira noção de escala do nosso corpo frente às coisas do mundo.

Referências

- Baudrillard, Jean (2000) *O sistema dos objetos*. Série Debates, 4a. ed. São Paulo: Perspectiva. ISBN: 85-273-0104-0.
- Carroll, Lewis (1998) *Alice no país das maravilhas*. São Paulo: L&PM editores, 172p. ISBN: 97-88-525-40943-0.
- Farias, Agnaldo (2007) *As lições das coisas*. Desígnio — Revista de História da Arquitetura e do Urbanismo 7/8. São Paulo, Annablume. 178p.
- Moles, Abraham et al. (1972) *Semiologia dos objetos*. Petrópolis, Vozes.
- Musatti, Jeanete (2009). São Paulo: DBA Artes Gráficas. 304p. ISBN: 978-85-7234-405-0.
- Radley, Alan (1990) *Artefacts, memory and sense of the past*. In: Collective remembering. David Middleton, Derek Edwards. Sage Publications. Universidade de Michigan. 2ed.. 230p.
- Soares, Paulo César (2002) *Jeanete Musatti*. [Consult. 2014-01-28] Documentário. 12min. Disponível em <URL: http://www.paulocesarsoares.com.br/#!__jeanete>.
- Slinkachu (2014) [Consult. 2014-01-28] <http://slinkachu.com/little-people>

Danuta Wojciechowska e a emoção da cor

Danuta Wojciechowska and the thrill of color

CRISTINA MARIA MARQUES BATISTA SALVADOR*

Artigo completo submetido a 26 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*Portugal, Designer industrial, ilustradora e investigadora. Licenciatura em Arquitectura de Design pela Universidade de Lisboa; Faculdade de Arquitectura (FAUL); Curso de Estudos Avançados em Design pela Universidade de Lisboa; Faculdade de Arquitectura (FAUL); aluna do 2º ano do Curso de Doutoramento em Design pela Universidade de Lisboa; Faculdade de Arquitectura (FAUL).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa; Faculdade de Arquitectura (FAUL); Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design (CIAUD). Edifício 5, Rua Rolando Sá Nogueira, Polo Universitário — Alto da Ajuda, 1349-055 Lisboa, Portugal. E-mail: salvador_cristin@hotmail.com

Resumo: Uma das mais interessantes autoras de ilustração de livros infantis em Portugal, Danuta Wojciechowska, consegue uma verdadeira alquimia, gerindo a cor de forma brilhante e coerente. Procuraremos desvendar as bases do seu trabalho, lançando um olhar a teorias da cor e tomando como exemplo, algum do seu trabalho de ilustração de contos africanos.

Palavras chave: Danuta Wojciechowska, / teorias da cor / emoções e afectividade / ilustração de livros infantis.

Abstract: *One of the most interesting authors in children's book illustrations in Portugal, Danuta Wojciechowska, can create a true alchemy, managing color in a brilliant and consistent way. We will seek to unravel the basis of her work, glancing color theories and taking as an example, some of her work in illustration of african tales.*

Keywords: *Danuta Wojciechowska / color theories / emotions and attachment / children's book illustration.*

Introdução

Natural da região do Québec, no Canadá, Danuta Wojciechowska (n. 1960), licenciou-se em Design Gráfico em Zurique, na Suíça e especializou-se em Educação pela Arte em Inglaterra, no Reino Unido. Reside e trabalha em Portugal, há 30

anos, em projectos gráficos e ilustração, dirigindo o atelier Lupa Design em Lisboa.

Com uma vasta obra em ilustração de livros infantis de alguns dos escritores lusófonos mais premiados como Mia Couto, Ondjaki e José Eduardo Agualusa, recebeu o Prémio Nacional de Ilustração em 2003. No ano seguinte foi a candidata portuguesa ao Prémio Hans Christian Andersen, recebeu o Prémio de Melhor Ilustração de Livro Infantil do Festival Internacional de Banda Desenhada da Amadora e foi seleccionada para a exposição internacional da Feira do Livro Infantil de Bolonha.

Danuta Wojciechowska, convicta de que a Arte é um estímulo privilegiado da criatividade, tão importante ao desenvolvimento da sociedade (Munari, 1987), considera que o livro ilustrado é um primeiro contacto com a Arte e com todos os benefícios que terá em termos educativos.

Considerando que “o livro é um local de encontro entre design, ilustração e literatura, cuja finalidade é acolher quem lá quiser entrar” (Gonçalves, 2009), admite expressar-se muito mais pelas imagens que pelas palavras. Contudo procura uma simbiose perfeita entre o texto e o desenho, nunca isolando a ilustração, dissociando-a da palavra.

É com mestria que gere a cor nas suas obras e através de simples pigmentos (aguarela, gouache, acrílicos e lápis), consegue cativar-nos com uma imensa expressão de calor humano, provocando emoções ora transbordantes ora contidas, página a página. Procuraremos conhecer as origens dessa verdadeira alquimia cromática que Danuta consegue, ao ilustrar, investigando estudos e teorias sobre a cor, do ponto de vista psicológico, procurando ligações e tentando desvendar as bases do seu trabalho.

1. As cores de Danuta

As polémicas críticas de Goethe (1749-1832), na suas teorias da cor em *Farbenlehre* (1810), à Teoria da Óptica (1704) de Newton (1643-1727), e ao pensamento científico em geral, mereceram a reflexão de diversos pensadores nos sécs. XIX e XX (Agoston, 1987). A associação da cor a considerações morais, sensações e estados de espírito é feita por Goethe de um modo, considerado pela ciência moderna como superficial, por viver de interpretações da aparência e não procurar explicações além dessa aparência, segundo Helmholtz (Sepper, 1988, p. 5). Percebe-se a dificuldade de um poeta, em despir uma capa de artista com toda a subjectividade que lhe é inerente, tentando procurar conhecimento científico.

Goethe distinguiu o amarelo (estimulação, luz, brilho, força, calor, bondade, nobreza, proximidade, repulsão) e o azul (privação, sombra, escuridão, fraqueza, frio, maldade, vulgaridade, distância, atracção, calma, vazio), justamente

as cores de eleição na ilustração de Danuta, como as cores mais fundamentais e simples (Goethe, 1840). Nesta polaridade primordial, atribui sensações e considerações morais, referindo o bom e o mau de cada cor, fazendo mesmo distinção entre materiais a que a cor pode estar associada. O amarelo é o pólo positivo, o azul é o pólo negativo e as restantes 4 cores são secundárias (vermelho, laranja, verde e púrpura, conforme o teor de luz e mistura) no seu círculo de cor. Goethe abre assim, caminho a outros estudos de cor a nível psicológico e sensitivo como os de Naz Kaya e Shirley Willet (Nijdam, s. d., p. 3-5), influenciando inúmeros artistas e pedagogos de Arte.

Johannes Itten, fortemente associado ao primeiro período da Bauhaus (Droste, 2006, p. 24-29), sofreu grande influência pelas teorias da cor de Goethe, com especial interesse na questão dos contrastes, para um estudo da Estética da Cor (Itten, 1970, p. 13). Itten levou a herança da Bauhaus para Zurique, dirigindo a, na altura denominada, Escola de Artes e Ofícios. A escola onde Danuta posteriormente se licenciou, bebendo de toda essa influência bauhausiana do Modernismo e dos estudos de contrastes para uma harmonia da cor. A cor que emociona, que deslumbra o olhar e que arranca sentimentos do mais profundo do nosso ser.

Acerca da luz, Danuta tenta simulá-la com a cor, sugerindo ambientes, gerando variações de temperatura através dos contrastes. Procura a harmonia. A simples harmonia cromática que agrada aos sentidos. As cores da terra, da areia e do mar. O verde é vulgar na natureza e não a cativa, tal como o violeta. Procura conceitos visuais para os seus desenhos, fios condutores para as imagens, narrativas, fazer histórias dentro das outras histórias (Wojciechowska, 2014).

África veio ter com ela, ela não a procurou conscientemente. Admira a sua espontaneidade e a sua criatividade. Para os cenários dos vários contos africanos que já ilustrou podemos dizer que as escolhas cromáticas semelhantes às de Goethe, caem que nem uma luva. No livro de Ondjaki, *Ynari — a menina das cinco tranças*, Danuta cria uma narrativa visual com a troca de tranças com raios de sol, encontrando uma imagem, um símbolo que usa para tornar visível e valorizar essa parte sensível da história (Gonçalves, 2009). As cores quentes e brilhantes ardem-nos nos olhos e queima-nos por dentro a partir de um sol com vida, em contraponto aos azuis e vermelhos escuros de noite e abandono em que mergulhamos lentamente (Figura 1).

No livro de Mia Couto, *O beijo da palavrinha*, Danuta faz-nos sentir a ténue luz que se entrevê pelos paus da cabana, num contraste de azuis e amarelos, de luz e escuridão, de réstia de esperança e morte (Figura 2).

O ritmo dos paus da cabana acompanha todo o livro, tornando-se num fio



Figura 1 · Ilustração original para a capa do livro de Ondjaki, ilustrado por Danuta Wojciechowska, *Ynari — a menina das cinco tranças*, Editorial Caminho, Lisboa, Portugal (2004). Fonte: própria



Figura 2 - Página do livro de Mia Couto, ilustrado por Danuta Wojciechowska, *O beijo da palavrinha*, Editorial Caminho, Lisboa, Portugal (2008). Fonte: Danuta Wojciechowska



Figura 3 · Vista parcial da capa do livro de Mia Couto, ilustrado por Danuta Wojciechowska, *O gato e o escuro*, Editorial Caminho, Lisboa, Portugal (2001). Fonte: Danuta Wojciechowska

condutor (Wojciechowska, 2014), ilustração após ilustração. Um conceito visual definindo verticalidades. Sentimos o calor do sol no coração e o frio nos pés molhados pelas águas do mar. Procura sempre uma redenção, no final de cada livro, como se fizesse as pazes consigo própria depois de nos atirar ao turbilhão de emoções gritante potenciado pela nossa imaginação. Parecem-nos as ilustrações mais ternas e tristes que já criou, mas com uma aura de incontornável beleza e simplicidade.

No livro, também de Mia Couto, *O gato e o escuro*, Danuta leva ao limite a manipulação de contrastes, para criação de luz e escuridão, próprios da história onde um pequeno gato se perde no escuro por desobedecer aos conselhos da sua mãe. Vai perdendo a sua cor, as suas formas e todas as suas características, até deixar de ser um gato (Gonçalves, 2009). Danuta cria com contrastes de cor, esse ambiente nocturno e perdido (Figura 3).

Conclusão

No acto de ilustrar, é a poesia que a cativa, arrancando-a à realidade e mergulhando-a na história. Entra e sai da ilustração, participando e ao mesmo tempo distanciando-se em cuidada observação. Tal como a artista, uma criança consegue facilmente libertar-se das amarras da realidade e mergulhar noutros mundos através da imaginação (Gonçalves, 2009), num estímulo constante à criatividade.

Acerca das teorias da cor que procurámos conhecer melhor *a priori*, Danuta revelou uma grande influência dos estudos da cor de Goethe, identificando-se instantaneamente com o sentido da nossa pesquisa. Percebemos que aplica diariamente e de modo quase devoto, os ensinamentos acerca de cor e contrastes, que colheu da sua experiência académica, desde o advento de uma psicologia da cor até aos brilhantes ideais modernos da Bauhaus (Wojciechowska, 2014), procurando dentro de si e da sua vivência, a harmonia que pretende expressar.

O que mais impressiona neste jogo de submersão noutros universos é a afetuosidade no domínio da cor, a emoção latente num equilíbrio perfeito entre as cores frias e quentes. Uma coreografia visual apaixonante que cativa os sentidos, como se tivéssemos a face inundada de luz apenas com uma vela, que Danuta acende em cada desenho.

Referências

- Agoston, George A. (1987) *Color Theory and Its Application in Art and Design*. New York: Springer — Verlag Berlin Heidelberg GmbH. ISBN: 3-11-010765-1
- Couto, Mia (2001) *O gato e o escuro*. Lisboa: Editorial Caminho. ISBN: 9789722114158
- Couto, Mia (2008) *O beijo da palavrinha*. Lisboa: Editorial Caminho. ISBN: 9789722120159
- Droste, Magdalena (2006) *Bauhaus 1919-1933*. Koln: Taschen. ISBN: 3-8228-5203-1
- Goethe, J. W. von (1982) *Goethe's Theory of Colours* (trans. C.L. Eastlake). Cambridge: MIT Press. ISBN: 0-262-57021-1
- Gonçalves, Susana (edit.), (2009) *Creativity and Innovation: proceedings Autor(es): IWE2009, 6th International Week ESEC*. Coimbra: Escola Superior de Educação. ISBN: 978-972-95072-8-1
- Itten, Johannes (1970) *The Elements of Color: A Treatise on the Color System of Johannes Itten Based on His Book the Art of Color*. New York: John Wiley and Sons. ISBN: 0-471-28929-9
- Munari, Bruno (1987) *Fantasia: invenção, criatividade e imaginação na comunicação visual*. Lisboa: Editorial Presença. ISBN: 8538
- Nijdam, Niels A. (s. d.), *Mapping emotion to color. Human Media Interaction*. (em linha) Twente: University of Twente. Disponível em: <http://hmi.ewi.utwente.nl/verslagen/capita-selecta/CS-Nijdam-Niels.pdf>
- Ondjaki (2004) *Ynari — a menina das cinco tranças*. Lisboa: Editorial Caminho. ISBN: 9789722116367
- Sepper, Dennis L. (1988) *Goethe contra Newton — Polemics and the project for a new science of color*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN: 0-521-53132-2
- Wojciechowska, Danuta (2014) *Entrevista no Atelier Lupa Design*. Lisboa

Paulo Nazareth e os folhetos "Aqui é arte"

Paulo Nazareth and leaflets "Here is art"

RAFAEL PAGATINI*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, artista plástico. Bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Mestre em Poéticas Visuais pela UFRGS. Professor de Gravura e Desenho na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES);

AFILIAÇÃO: Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, Departamento de Artes Visuais. Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras, Vitória — ES — CEP 29075-910, Brasil. E-mail: rafael.pagatini@gmail.com

Resumo: O presente artigo analisa duas produções gráficas do artista Paulo Nazareth, nas quais a projeção e a disseminação de uma atitude de intervenção são centrais. O objetivo é apresentar uma argumentação de como as proposições presentes nestas séries de trabalhos se estabelecem como instrumentos para o desenvolvimento de uma poética errante que vê no mundo a matéria de sua criação.

Palavras chave: Paulo Nazareth / arte contemporânea / gravura.

Abstract: *This article analyzes two graphics production of the artist Paulo Nazareth, in which the projection and dissemination of an interventionist attitude are the central issue of this production. The objective is to present an argument of how the propositions contained in these series of works are established as tools for the development of an errant poetics that finds in the world the subject of their creation.*

Keywords: *Paulo Nazareth / contemporary art / printmaking.*

Famoso por seus longos deslocamentos, entre os quais a ação performática "Notícias da América" que o fizeram realizar uma longa jornada do interior do Brasil até os Estados Unidos com o objetivo de acumular poeira da América Latina nas ranhuras dos pés e adentrar ao território estadunidense, o artista Paulo Nazaré se estabelece como uma voz pulsante e inquietante da arte contemporânea brasileira. Entre sua diversificada produção encontramos uma série de

gravuras intituladas “Isto é Arte” na qual seu olhar crítico e inventivo sobre o espaço público floresce com grande desenvoltura. O presente artigo aborda esta produção além da publicação “Catálogo de Projetos & Realizáveis”, analisando como se agenciam as relações entre alguns núcleos importantes da sua poética: o conceito de obra, o personagem artista e a memória como dado biográfico central na compreensão da sua produção.

A publicação “Catálogo de Projetos & Realizáveis” (Figura 1), impresso em Offset sobre papel jornal em preto e branco, apresenta uma série de proposições artísticas passíveis de serem realizadas. Logo abaixo do título ainda na capa do modesto catálogo, a indicação da instituição responsável pela organização “P. Nazareth Edições / LTD”. O tom humorado da proposta manifesta a tentativa de criar uma institucionalização do seu nome na forma de uma empresa, uma marca do circuito da arte, com todas as suas fragilidade e as necessidades de visibilidade, legitimação, valorização. As páginas internas exibem textos, fotografias, recortes de jornal e desenhos. A primeira página ostenta um aviso sobre como o artista compreende conceitualmente a realização do projeto: “ao serem inseridos no presente catálogo; já podem ser apreciados e considerados, como obras prontas, já que sua concretude deverá ser realizada no olhar do perceptor” (Nazareth, 2007), ou seja, não existe diferenciação entre o real e o ficcional, a materialidade do mundo transpassa a relação física e se estabelece em um espaço do possível. Logo abaixo um agradecimento a mãe que teria realizado uma promessa a São Judas Tadeu com o objetivo que o filho “tenha sucesso na vida e realize seus projetos” e assina com o nome completo e a designação: “Artista fazedor de coisas.” O que chama atenção é a forma pela qual Nazareth relaciona sua imagem enquanto artista a uma proposta que apenas se estabelece na “concretude do olhar” do leitor e na memória do legado familiar, popular e mágico na imagem do santo que abriria os caminhos para seu sucesso no mundo da arte. Envolto em ironia ainda escreve que pretende suprir as “expectativas de meus parentes e amigos que não querem me ver passar necessidade” (Nazareth, 2007), ou seja, o artista aqui é alguém que luta pela sobrevivência em um mundo concorrido no qual aquele que não consegue viver da sua produção acaba por ter uma vida de dificuldades. Ao mesmo tempo não percebemos a diferença entre trabalho e arte que fica evidente na forma pela qual Nazareth se intitula como “fazedor de coisas” e na identificação íntima com suas vivências e memórias a cada novo projeto.

Na segunda página surge um suposto “Decreto Federal de 07 de dezembro de 2005” idealizado pela organização Paulo Nazareth — Arte Contemporânea/LTDA na qual aparece a frase “Aqui é Arte”. A imagem se estabelece como um



Figura 1 · Publicação "Catálogo de Projetos & Realizáveis" P. Nazareth Edições/LTDA. Impressão Offset sobre papel jornal. 2007. 21 x 15,5 cm. 1000 exemplares. Museu de Arte da Pampulha. Fonte: Acervo do autor.



Figura 2 · Panfletos "Aqui é Arte". P. Nazareth Edições/LTDA. Impressão Offset sobre papel jornal. 2007. 21 x 15,5 cm. Fonte: Acervo do autor.

decreto que indicaria a qualidade da arte de lugares específicos através de uma hipotética legitimação estatal. Quando se afirma que existe uma tentativa de analisar a qualidade da arte de lugares também se estabelece que alguns locais possuem mais potencialidades artísticas do que outros e vai do observador julgar e compor essa diferenciação. Ao longo das páginas seguintes Paulo indica quais seriam esses locais acumulando interrogações que abarcam desde ações em locais públicos como aeroportos, o museu de arte e parques, questões as quais extrapolam a fisicalidade do espaço e se inserem em esferas raciais, econômicas, políticas e do sistema artístico. Como exemplo pode-se citar o projeto “Coiote”, nele o artista apresenta imagens do animal e o texto: “Andar pelo deserto do México e Novo México de olhos vendados guiado por um Coiote” (Nazareth, 2007). Logo a proposição simples nos leva ao grande universo de problematizações que a envolvem e que passam pela questão política subjacente a imagem do animal que incorpora a do agente que guia o imigrante ilegal pelas fronteiras entre América Latina e a do Norte. Outras propostas apresentam uma situação latente em sua produção, a questão racial atrelada a sua biografia. Em “Procu-ro-me” acompanhado de seu retrato com o braço encobrindo os olhos segue a informação: “Espalhar cartazes procurando eu mesmo.” e a designação: “Paulo Sérgio da Silva (NAZARETH) Artista Brasileiro Afro-Krenak descendente — Governador Valadares Maio de 1977” (Nazareth, 2007). Descendente de negros e indígenas o artista incorpora as enormes diásporas de distintas matrizes étnicas que promoveram o desenvolvimento do brasileiro. Assim o processo de desterritorialização e reterritorialização e a formação ainda em constante devir da identidade amorfa desses grupos étnicos que gerou o que o antropólogo Darcy Ribeiro intitulou como “O povo brasileiro” é discutida. Através de suas memórias familiares cria-se uma conexão entre pessoas e o ambiente em sua constante busca pela origem familiar. O universo artístico também é constantemente questionado por Nazaré como na proposta “Bosta de jovem artista emergente” no qual cria um carimbo das suas organizações fictícias que supostamente indicaria a colecionadores e especuladores do “merdaco” da arte a compra de artistas emergentes brasileiros. A referência irônica a obra “Merda de artista” de Piero Manzoni resgata e evidencia alguns procedimentos dos anos 70 que utilizam o humor e a crítica ao mercado. A necessidade e a aposta que tanto o sistema econômico quanto o artístico reafirmam em seus eventos, a proposta de Nazareth questiona ao elevar os excrementos do novicho como forma de arte e contesta a necessidade do mercado em investir e legitimar o artista, cultuando-o através da valorização financeira e relacionando seu progresso artístico com seus ganhos no futuro. Ao mesmo tempo na página subsequente o artista apresenta outra proposição

"Merda de Peão de Obra" que se estabelecerá em uma "Instalação com 50 tambores de 30 L de merda de peão de obra. Preço: 600 reais cada ou 300 dólares" (Nazareth, 2007). Justapostas como reflexos invertidos nas páginas do catálogo essas duas proposições apresentam o olhar de Nazareth que constantemente joga com os interstícios entre arte e vida. O peão de obra como o jovem artista estão no mesmo patamar de assuntos possíveis para serem debatidos, da mesma forma que apresentam um rico potencial crítico em incitar o debate sobre o lugar, o papel e o espaço da arte em instâncias legitimadoras atreladas ao mercado e ao circuito. A cada página uma nova proposição se estabelece como um diário de anotações que incorpora o entorno, intervindo sobre o mundo. Entre os projetos percorremos uma multiplicidade de temas e a ampla rede de possibilidades de criação. No final do livro é apresentado o Mapa de Belo Horizonte com as divisões regionais nas quais estão indicados com setas os locais que as proposições poderiam acontecer ou foram realizadas mediadas pelo olhar do observador — leitor. Cada proposta se estrutura como fragmento, como elementos de um mosaico, que se ramificam, mas que fazem parte de um eixo central que se estabelece a partir da busca do lugar para a arte no mundo.

Distinto da publicação, os panfletos do artista (Figura 2) se estruturam como mecanismo de circulação de sua produção. A página avulsa cria a possibilidade da troca e da disseminação da informação sobre o empreendimento Paulo Nazareth. Com preços acessíveis, os panfletos que Nazareth chama de gravuras, possibilitam que muitas pessoas tenham a possibilidade da compra. Além disso muitos são distribuídos gratuitamente pelo artista. Cada página de papel jornal estampado carrega proposições semelhantes as encontradas no "Catálogo de Projetos & Realizáveis" nas quais a crítica social, institucional e cultural são ativadas. A folha de papel retangular normalmente possui uma borda que delimita e orienta a diagramação da informação. A inscrição "Aqui é Arte" salta aos olhos em letras maiúsculas como uma espécie de manchete nos folhetos de 2005 a 2007. A designação "Decreto Conceitual" também se estabelece como elemento importante apontando as influências do artista e a tentativa de criar um lastro com a historiografia da arte. Seu conceitualismo parece se estabelecer através de uma matriz crítica, mas sempre construída com um olhar estético aguçado. Estes trabalhos ainda possuem data e períodos indeterminados de duração, fazendo com que pensem na relação entre permanência e impermanência tanto do acontecimento indicado quanto da fugacidade da gravura produzida pelo artista.

Em um desses trabalhos a imagem de um elefante ganha destaque em uma sequência de quatro fotos nas quais o artista cria o caminho por onde nosso olhar

se desloca a partir de um buraco no muro até o foco no animal. Mais do que uma ilustração do decreto que constitui o acontecimento como “Arte” a imagem nos capta para o interior de um orifício no qual observamos outra realidade. Da liberdade na qual nos encontramos observamos o confinamento do animal e mergulhamos em sua prisão. Inteligentemente Nazareth abre um redemoinho no tempo e aborda a partir da servidão do animal desdobramentos especulativos no qual percebemos seu fluxo de pensamento, no texto que acompanha a gravura:

Na Av. Portugal próximo ao Via Brasil, por um buraco no muro pode-se ver um elefante preso a nada por uma corrente. Ele balança o corpo como se estivesse dançando, dizem que dorme em pé; há também um camelo com as corcovas caídas. O camelo é natural do Oriente Médio pode ficar dias sem beber água. O elefante é natural da Ásia e da África tem boa memória. O elefante asiático é trabalhador ajuda o homem em seus afazeres o africano é bravo, não serve para o trabalho, mas seus dentes tem grande valor comercial é por isso que ele se torna banguela (desdentado). (Nazareth, Paulo. Impressão Offset sobre papel jornal, 2007).

Através desses fragmentos o artista promove intervenções sobre o mundo com a consciência que o lugar para a arte na verdade está no interior de nossas vivências. Suas proposições tanto na publicação quanto nos folhetos são formas de anotações de um andarilho que transforma suas experiências corriqueiras em uma busca incessante por sua origem. Dessa forma podemos dizer que o conceito de obra em sua produção se estabelece na consciência de uma ação transformadora e inventiva da realidade. O empreendimento “Paulo Nazareth” busca o resgate de uma memória biográfica na imagem familiar do negro e do indígena. Ao mesmo tempo, o artista não banaliza a vida e sua diferenciação do universo artístico, mas apresenta que simples impressões em papel jornal manifestam a historiografia de um errante e seu poder de intervenção. Podemos afirmar que, suas proposições, articulam manobras de ações que podem servir para analisar as realidades com as quais o artista se depara e nos fornece aparato conceitual para compreender os fluxos de conhecimento e reconhecimento de sua identidade.

Referências

- Nazareth, Paulo (2012) *Paulo Nazareth: arte contemporânea/LTDA / [textos de Janaina Melo ...et al.; versão para o inglês Philippa May Bennett]* — Rio de Janeiro: Cobogó, Il
- Nazareth, Paulo (2007) *Catálogo de Projetos & Realizáveis*. 1000 exemplares. Projeto Bolsa Pampulha — Museu de Arte da Pampulha.
- Ribeiro, Darcy (1995) *O provo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 476 pág.

O Campo Expandido nas Obras de Leda Catunda

The Expanded field in the artwork of Leda Catunda

ANDREISSE SABADIN* & SONIA MONEGO**

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, graduanda em Artes Visuais Universidade Comunitária da Região de Chapecó (Unochapecó) Chapecó/Santa Catarina/Brasil.

AFILIÇÃO: Universidade Comunitária da Região de Chapecó — Unochapecó — Chapecó/ Santa Catarina/Brasil. Avenida Senador Atilio Fontana — Servidão Anjo da Guarda, 591-E — Efapi, Chapecó — SC, CEP 89809-900, Brasil. E-mail: dise@unochapeco.edu.br

**Brasil, professora de História da Arte e Artista Visual. Graduada em Educação Artística — Artes Plásticas pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) Rio Grande do Sul/ Brasil. Mestrado em História pela Universidade de Passo Fundo (UPF) Rio Grande do Sul/Brasil.

AFILIÇÃO: Universidade Comunitária da Região de Chapecó — Unochapecó — Chapecó/ Santa Catarina/Brasil, Avenida Senador Atilio Fontana — Servidão Anjo da Guarda, 591-E — Efapi, Chapecó — SC, CEP 89809-900, Brasil. E-mail: sonia@unochapeco.edu.br

Resumo: Na contemporaneidade os artistas têm usado diferentes linguagens para a realização de seus trabalhos artísticos. Partindo deste princípio, procura-se apresentar neste texto que tem como tema: “O campo expandido nas obras de Leda Catunda”, uma reflexão sobre a produção da artista brasileira que amplia o campo da arte. Através de seu trabalho, Catunda consegue percorrer por muitas temáticas. Quanto mais cria, mais idéias ela tem. Catunda usa retalhos de seus trabalhos para iniciar protótipos de novas criações, sempre usando os tecidos e objetos com algum tipo de textura.

Palavras chave: Campo expandido / arte contemporânea / Leda Catunda.

Abstract: In modern times, artists have used different languages for the realization of their artwork. With this assumption, we try to present this text which has the theme: “The expanded field in the work of Leda Catunda”, a reflection on the production of the Brazilian artist who increases the field of art. Through his work, Catunda can go through many topics. The more she creates, the more ideas she has. Catunda uses pieces of their work to start prototyping new creations, always using tissues and objects with some kind of texture.

Keywords: Field expanded / contemporary art / Leda Catunda.

Para melhor compreensão do Campo Expandido na obra da artista Leda Catunda, faz-se uma breve apresentação sobre arte contemporânea e suas inovações, tendo em vista que na contemporaneidade a arte esta em constantes transformações e já não é possível definir com exatidão o limite entre pintura, escultura ou assemblage.

Segundo Farias, (2009: 59),

A arte contemporânea parte de um esgotamento do que se havia aprendido enquanto arte, tanto na pintura quanto na escultura. O contemporâneo é algo que está acontecendo conforme multiplica normas tradicionais de pintura e limites dos planos bidimensionais.

Na arte contemporânea é realizado um mix de vários estilos, diversas escolas, técnicas e linguagens. Surgem as instalações, performances, vídeos, obras de fatura conceitual, trabalhos que no geral soam incompreensíveis. Segundo o filósofo Favaretto (2013), pode-se fazer objetos de arte com materiais nobres, mais doces, simpáticos, ou os mais nojentos e repugnantes. Para ele o artista é um propositos de situações, tendo a liberdade de criar e usar dos mais variados recursos, materiais e linguagens. Para Archer (2001), na atualidade tem-se utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas para realizar uma obra de arte.

Pode-se compreender a posição da arte contemporânea através do “campo expandido”, termo usado para demonstrar que os suportes tradicionais tornaram-se insuficientes para a expressão dessas transformações, justificando assim o anseio dos artistas em ampliarem o campo de expressão das questões estéticas.

Segundo Zonno (2008: 9), campo expandido é;

[...] um campo ampliado, um campo complexo, de articulação e agenciamento, um sistema dinâmico sempre aberto a novas conexões. Aberto para incorporar diferentes mídias, diferentes vozes, diferentes estímulos, fluxos, contrastes, acolher a impermanência, o fugidío, o precário.

No campo expandido a pintura incorpora as noções de originalidade, reprodutibilidade, espaços multidimensionais e história. As condições de existência da pintura no campo expandido permite considerar obras de arte como “significados incorporados” e não apenas como representações de significados impostos externamente.

O campo expandido também pode examinar as mudanças e movimentos

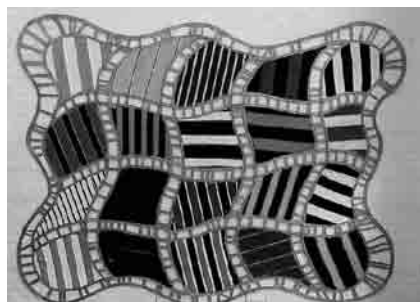


Figura 1 · Leda Catunda, *Futebol*, 2011. Pintura acrílica sobre tela e tecido. Coleção particular. Fonte: Leda Catunda (sd).

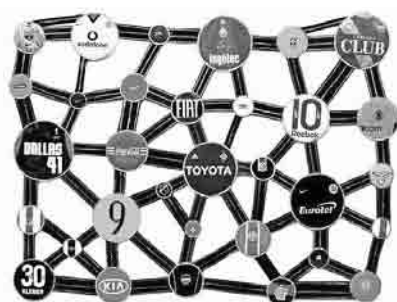


Figura 2 · Leda Catunda, *Ronaldo*, 2011. Acrílico sobre veludo e tecido. Coleção particular. Fonte: Leda Catunda (sd).

em mais de uma dimensão ao mesmo tempo, mudanças de uma forma expressiva para outra, ou de um objeto para outro, e até mesmo permite a possível adição de outras dimensões visuais. Além de expandir significativamente a área de estudo e suas relações com o outro e com a pintura, o campo chama a atenção para a existência de novas possibilidades artísticas, novas dimensões e novas maneiras de reconhecer e pesquisá-los.

Neste contexto, aponta-se a artista plástica brasileira, Leda Catunda. A mesma nasceu em São Paulo no ano de 1961 e tem formação em Artes Plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) de 1980 a 1984 e mestrado na escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Leda Catunda começou sua vida profissional ainda na faculdade, com destaque a década de 1980, quando fez parte de um grupo de artistas chamados geração 80, com o nome “Como vai você”. Catunda, juntamente com outros artistas deste mesmo grupo, fez uma exposição com trabalhos que causaram estranhamento ao público devido à proposta de fazerem pensar e refletir sobre as obras apresentadas.

A artista trabalha com o hibridismo, ampliando seu campo de expressão, ela se apropria de imagens, entrelaçando a pintura, escultura, colagem, corte e costura. O seu trabalho dialoga muito com a visualidade do cotidiano, ganhando espaço, volume e espessura, tanto pelo material utilizado como pelo procedimento empregado, e quando questionada sobre sua obra ela diz:

[...] existe uma coisa manual em todos os trabalhos. Isso tem a ver com minhas possibilidades para o trabalho. Não dá para pensar as coisas de modo ideal e depois ir procurar patrocinador. Para mim, não dá tempo. Como não sou a rainha da marcenaria, então fui costurar. Esses trabalhos refletem muito o meu universo, o ambiente em que

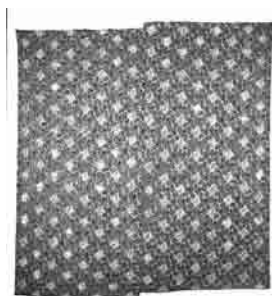
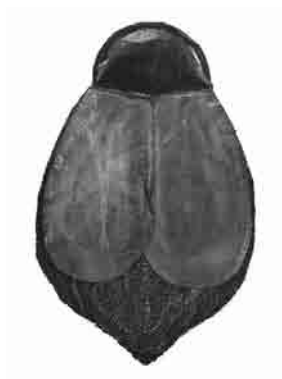


Figura 3 · Leda Catunda, *Mosca*, 1994. Couro, acrílica s/ tecido e tela, 168 x 107 cm. Coleção Particular. Fonte. *Leda Catunda* (sd).

Figura 4 · Leda Catunda, *Joana*, 1995. Acrílica s/tela e veludo, 90 x 95 cm. Coleção particular. Fonte. *Leda Catunda* (sd).

Figura 5 · Leda Catunda, *Vedação Laranja*, 1983. Acrílica s/ tecido, 190 x 180 cm. Fonte. *Leda Catunda* (sd).

Figura 6 · Leda Catunda, *Vedação Laranja*, 1983 detalhe. Fonte. *Leda Catunda* (sd).

fui criada e o universo das minhas possibilidades. Uso materiais que não são tão caros, que posso recortar, colar, pintar. O trabalho tem um pouco esse retrato, do que dá para fazer. Minha escolha é um pouco ansiosa: quero fazer já, agora, com o que está na mão. Gosto de garantir a estrutura, a execução do trabalho. Isso era inclusive uma regra: só faria trabalhos que fosse capaz de carregar. Mais para qualquer um deles sozinha, ainda que, recentemente, conte com o auxílio de assistentes. Até hoje ninguém nunca costurou nada para mim porque não consigo delegar isso. Acaba sendo uma decisão pessoal, quase como um desenho (Catunda, 2009: 25).

Catunda diz, ainda, que desenvolve seu trabalho com o que está em sua volta, observa tudo o que possa imaginar, diz que a rua passa ser um excelente lugar para ter ideias, de imaginar o que pode tornar interessante ao olhar. Fez uma série de desenhos sobre insetos como besouros, joaninhas, moscas e depois fez os mesmos com recortes de tecidos de maneira a deixa-los volumosos, abstratos coloridos, um contexto interessante para o público, como pode-se ver a seguir, na Figura 3 e Figura 4.

Desde seus primeiros trabalhos, que Catunda chama de “Vedações”, a artista vem aplicando tinta diretamente sobre suportes estampados do dia a dia, (toalhas, flanelinhas, cobertores, lençóis, além de uma gama de tecidos), cada pincelada anula uma parte da estampa, assim editando, censurando e transformando a imagem no processo inverso ao da pintura convencional. Para reforçar a ideia de vedar, a artista utiliza tinta acrílica industrial, apenas uma cor em cada trabalho, conforme a Figura 5, que mostra uma pintura laranja sobre um tecido com desenhos infantis, detalhe na Figura 6.

O trabalho de Leda Catunda se constrói por partes, pedaço por pedaço, e esse modo de construção talvez seja seu elemento mais característico, mantendo — se sempre aparente quando o trabalho está pronto. A coisa multi partida implica ausência de um sentido fixo, certo grau de indeterminação, evocando constante transformação. Quando Catunda permite que materiais amorfos imprimam forma a seus trabalhos, a coerência do todo desaparece para permitir que o “fazer” da obra fique primordialmente visível.

Para o crítico e curador Agnaldo farias (2002), Catunda tem ampliado o campo de sua poética

[...] suas pinturas passaram-se a despojar-se das figuras, ou mesmo da integridade formal que fazia do material que lhe servia de suporte um objeto reconhecível. Em seu lugar, Leda Catunda passou a experiências mais concentradas nos mesmos materiais, tirando partido de suas propriedades, suas tramas e texturas, suas cores, sua flexibilidade. Aspectos que lhe permitiram elaborar obras mais sugestivas, às vezes



Figura 7 · Leda Catunda, *Derretido*, 2002. Acrílica s/ tela e veludo, 425 x 288 x 254 cm. Fonte. *Leda Catunda* (sd).

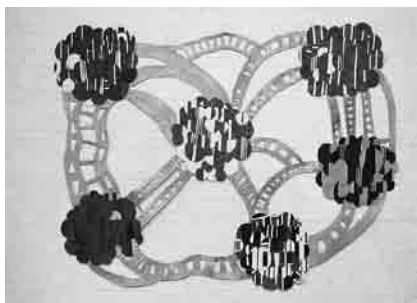


Figura 8 · Leda Catunda, *Flu e os outros*, 2012. Acrílica s/ tela e tecido, 196 x 272 cm. Fonte. *Leda Catunda* (sd).

nem pinturas, nem esculturas, isto é, nem planos fixados em paredes, nem volumes colocados no espaço. Trabalhos híbridos, com matéria familiar, mas apresentada em formas insuspeitadas.

Ao longo de sua carreira artística, Catunda, tem procurado inovar na forma do uso de materiais e maneira de expor os trabalhos, em muitas obras ela incorpora corpo e volume. Na obra “Derretido” (Figura 7) existe a ocupação do espaço com um acúmulo de formas. São vinte uma partes separadas na forma de gomos, sugerindo gotas escorridas sobrepostas.

Recentemente a artista volta-se para o universo esportivo, provocando o observador a olhar para as transformação que vem ocorrendo na atualidade no mundo do esporte. Para o crítico Jacopo Crivelli Visconti (2011), “Leda Catunda expõe as idiossincrasias e as evoluções do imaginário popular”. Pode-se observar na figura 8, que com cores e formas ela instiga a reflexão do público em relação aos times de futebol (Figura 1 e Figura 2).

Em sua carreira de 20 anos o que tem despertado o interesse da crítica e do público é a originalidade no uso dos materiais e a forma para realizar suas obras. A artista através de seu trabalho consegue percorrer por muitas temáticas, ampliando e sedimentando sua poética. Quanto mais cria, mais ideias ela tem, Catunda usa retalhos de seus trabalhos para iniciar protótipos de novas criações sempre usando os tecidos e objetos com algum tipo de textura. O público pode

apreciar e tocar, apropriando-se para conhecer a proposta da artista, fazendo críticas e elogios com a renovação que ela faz.

Referências

- Archer, Michael (2001) *Arte Contemporânea, uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- Farias, Agnaldo (2002) "Leda Catunda." In: Farias, Agnaldo. *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 34-37. (Folha explica).
- Farias, Agnaldo (2002) *Arte brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- Farias, Agnaldo (2009) *80/90 Modernos, Pos Modernos, etc*. Editora Instituto Tomie Ohtake.SP. 2009.
- Favareto, Celso (2013) *Isto é arte?* Vídeo do Itaú Cultural, palestra sobre arte com o filósofo Celso Favaretto. [Consult. 2013-12-12] Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=KqZgBlBFs70>.publicado
- Jacopo Crivelli Visconti (2011) *O circo pegou fogo*. [Consult. 2014-1-20] Disponível em http://www.ledacatunda.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=32
- Leda Catunda* (sd) [Consult. 2014-01-15] <http://www.ledacatunda.com.br/>
- Leda Catunda em entrevista com Lilian Tone* (2009) Pinacoteca do Estado, São Paulo. [Consult. 2013-11-20] Disponível em: http://www.ledacatunda.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=37
- Zonno, Fabiola do Valle (2008) *Campo ampliado — desafios à reflexão contemporânea*. IV encontro de história da arte — IFCH / UNICAMP

Rodrigo Oliveira: Monopólio da pureza desalinhada

Monopoly of the unaligned purity

PEDRO FILIPE RODRIGUES POUSADA*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Portugal, artista plástico. Doutoramento em Arquitectura pela Universidade de Coimbra (2010). Mestrado em Teorias da Arte pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2002). Licenciatura em Artes Plásticas-Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (1993). Professor Auxiliar e Investigador.

AFLIAÇÃO: Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia (FCTUC), Departamento de Arquitetura, Centro de Estudos Sociais. Rua Sílvio Lima, Universidade de Coimbra, Pólo II, 3030-790 Coimbra, Portugal. E-mail: pedro-pousada@netcabo.pt

Resumo: Este artigo propõe uma leitura crítica de um grupo de obras artísticas realizadas por Rodrigo Oliveira (1978). O argumento central será que esta produção se coloca num quadro histórico pós-pictórico e pós-esultórico e que aplica um cruzamento interdisciplinar entre arquitectura, antropologia e teoria da arte para definir a sua presença física assim como a sua oferta hermenêutica.

Palavras chave: Objecto artístico / neoplasticismo / modernismo / arquitectura / Le Corbusier.

Abstract: This paper proposes a critical reading of a group of artworks produced by Portuguese artist Rodrigo Oliveira (1978). It argues that this production posits itself in a post-pictorial and post-sculptural timeline and applies an interdisciplinary crossover between architecture, anthropology and art theory to build its physical presence and its hermeneutic possibilities.

Keywords: Artwork / neoplasticism / modernism / architecture / le Corbusier.

Sim, nada é transmissível a não ser o pensamento, a coroa do nosso trabalho.
(Le Corbusier, Julho de 1965 apud Jeanneret-Gris, 1970: 177)

Estamos a destruir a parede como o lugar de descanso das (...) pinturas.
El Lissitzy (apud Wood, 1992: 355)

Introdução

O presente artigo propõe-se analisar um conjunto de trabalhos apresentados por Rodrigo Oliveira (1978) na exposição "*O tamanho relativo das coisas no universo e o efeito de acrescentar mais um zero*" realizada no C.A.P.C. (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra) em Julho de 2013; pretendemos em concreto discutir as obras- *Directório Espacial* (Diego Rivera and Frida Kahlo House and studio, Mexico City, Mexico, 1930-32, (Juan O'Gorman), 2012); *Square* (Monopólio), 2005-2011, *La Cité Radiieuse* (2011) mas subsidiando-nos também de outras que não estiveram presentes mas que constituem "*imagens fortes*" da sua produção tais como a série *Construções complexas* (Geografia da Casa), 2007.

Focar-se-á sobretudo a reciprocidade temática e ideológica das obras e menos a sua afirmação como objectos num espaço específico (as três salas do C.A.P.C.). Interessam-nos o que eles são como objectos praticados, isto é, como sistemas de relações intersubjectivas entre produção e recepção. Expliquemos a nossa metodologia: o objecto artístico praticado será então aquele que circula através de um discurso; entendemos que a legibilidade do objecto faz-se também através das glosas que o problematizam e o posicionam como reflexividade. Utilizamos aqui como paráfrase as ideias de Michel de Certeau sobre o espaço: "O espaço é um cruzamento de móveis. (...) O espaço estaria em relação ao lugar da mesma forma que a palavra quando é pronunciada (...) Em suma, o espaço é um lugar praticado." (Certeau, 1998: 202).

O objecto desfamiliariza-se do seu autor não significando com isso a descontextualização do processo artístico nem um subsequente sincretismo histórico (no fundo refutamos a ideia de que as obras nascem inteiras e resolvidas da cabeça dos seus autores; ideia paralela aliás à de que os artistas nascem inteiros da sua própria cabeça); assim, argumentamos nós, se resolve a separação do *acto que faz a obra* do *acto que constrói a informalidade e instabilidade do seu conteúdo*; a dicotomia barthesiana "texto escrito" versus "texto lido" resolve-se porque a integridade do código original (mas não a sua autoridade) sobrevive ainda que submetida à alteridade da recepção. O autor *não morre*, o seu trabalho persiste mas a sua intencionalidade (o que quis dizer) partilha a predominância posicional na obra. O enigma é prolongado por várias representações e ao mesmo tempo, contraditoriamente, são essas representações que acentuam a realidade do objecto em detrimento da ficção das suas substituições. O que Benjamin Buchloch (2006:45-59) escreve sobre a obra de Hans Haacke não é a obra em si, não a resolve, mas ao mesmo tempo o *em si* da obra já não existe sem essa reflexividade que a obra desencadeou. Cabem aqui as palavras de Emmanuel Kant em "*O que é orientar-se no pensamento*" (1786): "*Mas pensaremos muito*

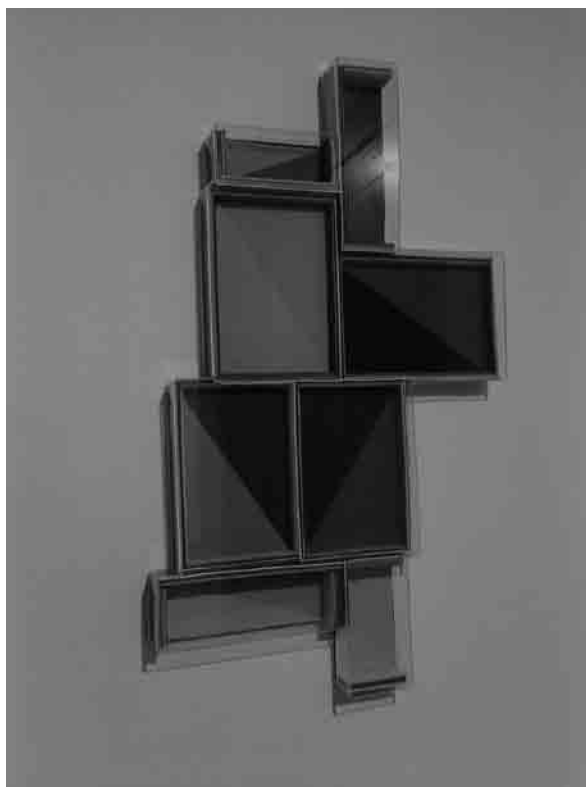


Figura 1 · Rodrigo Oliveira, *Directório Espacial* (*Diego Rivera and Frida Kahlo House and studio, Mexico City, Mexico, 1930-32, Juan O’Gorman*), 2012. Fotografia tirada pelo autor do artigo na exposição de Rodrigo Oliveira realizada no CAPC, Coimbra, 16 de Julho 2013.

e pensaremos bem, se não pensarmos, por assim dizer com os outros, que nos dão os seus pensamentos e aos quais comunicamos os nossos?". O Mundo completa-se com o que o outro tem para dizer. O outro não está fora do mundo. Em resumo queremos argumentar que a prática artística é uma dinâmica espaço-tempo. Outro aspecto que será desenvolvido aqui é que a obra no seu acto de realização e de recepção é uma infra-estrutura de conhecimentos sobre outras contribuições, sobre outras obras, a obra é uma manifestação da criatividade colectiva (Coulter-Smith, 2006:103-104). A finitude do que existe, a obra artística, aquilo que está diante do nosso olhar, como presença duplamente concreta e lacónica, sobrenaturaliza-se como uma experiência inconclusiva, como uma incompletude necessária para que a vida mental, a memória, o vivido do sujeito que, com o seu olhar, se apropria, episódica ou prolongadamente da obra (e que é apropriado por esta), para que essa vida, se incorpore na forma e - passe a contradição em termos- faça pela segunda vez um novo original.

Dito isto propomos demonstrar que a essência metodológica do trabalho de Rodrigo Oliveira é a sinédoque e que ele serve-se dessa estratégia compressiva para problematizar as condições em que a produção artística se dissolve como incomunicabilidade e *dejá vu* na práxis quotidiana: o todo (o cosmos, a vida material, a cultura de massas, a serialização fordista, a não-objectividade modernista, o funcionalismo, o higienismo, a história da arte, a mercadoria como "fantasmagoria", a poética como recenseadora do quotidiano premente) aparece condensado na parte (a obra) e é restituído à sua condição de experiência. O objecto é entendido como um fluxo, a migração da liberdade em acto para o mundo da techné. Uma das implicações dessa sobrecarga semântica é que o sistema técnico (a pintura, o design, a sinalética) dissocia-se da clareza dos seus códigos, desordena o seu uso e é apreendido como ambiguidade. Esta sobrecarga possui, aliás, ressonâncias diferidas à dualidade *site-nonsite* proposta por Robert Smithson: um espaço de "*significado metafórico*", "*um mapa inventado*" destituído de expressão naturalista e de verosimilhança (Smithson, 1996). Uma imagem forte desta disjunção (objecto no espaço-tempo versus representação parietal) é *Directório Espacial (Diego Rivera and Frida Kahlo House and studio, Mexico City, Mexico, 1930-32, (Juan O'Gorman)*, 2012 (Figura 1). O conteúdo temático refere-se à casa desenhada pelo arquitecto e pintor mexicano Juan O'Gorman onde os dois heróis do modernismo mexicano viveram juntos; na história desse edifício e no racionalismo da sua *gestalt* (O'Gorman foi na década de trinta um adepto do funcionalismo e um atento interprete da Bauhaus dos anos vinte) conflitua-se a ambiguidade e auto-reflexividade do trabalho artístico com as redundâncias e estagnação domésticas. Cosmos, *Mexicanidad*



Figura 2 e 3 · Rodrigo Oliveira, *Square (Monopólio)*, 2005-2011.

Fotografias tiradas pelo autor do artigo na exposição de Rodrigo Oliveira realizada no CAPC, Coimbra, 16 de Julho 2013.

Figura 4, 5 e 6 · Rodrigo Oliveira, *La Cité radieuse* (2011).

Fotografias tiradas pelo autor do artigo na exposição de Rodrigo Oliveira realizada no CAPC, Coimbra, 16 de Julho 2013.

e matrimónio. Na obra de Rodrigo, por seu lado, a organização planimétrica do espaço e a funcionalização do sempre igual dissolvem-se numa superfície parietal, (que constitui uma decantação do neo-plasticismo de Theo van Doesburg — e.g. *Composição em Cinzento (Rag-time)*, 1919-com as interacções cromáticas estudadas por Josef Albers), que por sua vez se “emulsiona” num objecto pós-pictórico. A arquitectura ressurgue como “*uma pintura que é projectada como uma escultura*” (G.L.K Morris sobre Mondrian. Apud Blois 1993:168-170).

Nesta obra ficam parcialmente resolvidos os terrores da literalidade óptica: em concreto, a auto-referencialidade poder tornar-se ornamental (e poeticamente derisória) e a superfície continuar a ser deceptiva, isto é, continuar a sugerir a ilusão da profundidade — dois dos principais receios dos pintores do abstraccionismo geométrico. E ficam-no através de um artifício: o pictórico é afinal um material têxtil, camadas de feltro colorido, e o quadro é um compósito assimétrico de caixas de cartão e de acrílico pintado, como uma maquete suave e maleável colocada numa parede. *Construções complexas (Geografia da Casa)*, 2007 é outro modelo desse cruzamento de genealogias visuais e disciplinares. O neoplasticismo da *Maison d'Artiste* (1923) de Theo van Doesburg e Cornelis van Eesteren reencontra-se na subversão dos mapas de emergência; o código pensado como enunciação/índice reinventa-se como evento óptico.

[...] *Milhares de vezes eu pensei que a não-objectividade deveria ser elogiada porque graças a ela nós passamos a “ver” massas de objectos novos, de objectos que até podem ser velhos, ordinários mas cujas qualidades extraordinárias permaneciam ocultas, ignoradas.* (Rodchenko, 2005: 106)

Estas palavras que Aleksandr Rodchenko colocou no seu diário como tributo confessional ao cubo-futurismo parecem ter sido escritas para incluírem também o aqui e agora da obra de Rodrigo Oliveira. A sua obra possui fortes propriedades icónicas; a história agonista da opticalidade abstracto-geométrica e a sua utopia de pureza e colectivismo é praticada como médium e *objet trouvé* de uma *não abstracção* onde predomina a descontinuidade e a entropia da condição artística. Há um deslocamento sensorial por via de uma apropriação tecno-poética das propriedades de arquivo morto mas também de ornamento dessa opticalidade. Quase que podemos falar de um realismo dos materiais que convida à tactilidade. Os objectos remetem-nos, portanto, quase invariavelmente, para a “*revolução simbólica modernista*” (a visão redentora do campo artístico como superação das convenções e da maior de todas elas: a mimese) e ao mesmo tempo desviam-se para outros processos de existência ambígua

dos materiais; o clima de montagem é muito forte, realidades aparentemente disjuntivas e mesmo antagónicas (as expectativas antropocéntricas da arte modernista versus a serialização da linha de montagem onde os produtos saem sem as marcas orgânicas do trabalho humano) são organizadas para funcionarem como um espelho mnemónico em que o inapreensível nos é dado pelo que nos é familiar ao mesmo tempo que este se torna inapreensível. E onde se polarizam a fetichização do decorativo, a essência das coisas inúteis e a imprevisibilidade das grandes ideias. A lógica é mobilizar as tarefas hermenêuticas do espectador/observador mantendo intacta a dificuldade interpretativa, (o retorno obsessivo do hermetismo modernista: o artista encripta o código) mas sem obstruir a percepção da condição artística dos objectos. O *estar em si* dos objectos, das estruturas, das imagens, esse sempre mais do que aquilo que vemos, sempre em conflito com as imagens secundárias que o nosso olhar fabrica, tem uma das suas manifestações mais fortes no projecto *Square (Monopólio)*, 2005-2011 (Figura 2, Figura 3). As 24 superfícies são originalmente tabuleiros do jogo “Monopólio” que por sua vez constitui a aliança lúdica entre a naturalização da supremacia do económico sobre o político e a alienação capitalista do espaço pelo tempo. O *homo ludens* (a liberdade da paidéia, do agonismo, o improdutivo, a ordem sem finalidade exterior) aprende a tornar-se um *homi-ni lupus homini* (o lucro, a heroificação do interesse particular, o antagonismo concorrencial, o caos como a ordem dos mais fortes). Rodrigo Oliveira consegue erguer duas camadas topológicas nesta sequência de imagens, uma parte *consciente*, a superfície pintada que esconde por via do poder da grelha, esse poder de rejeição do narrativo de que nos fala Rosalind Krauss (1994:9-10) a outra parte inconsciente- a superfície como texto normativo, guião do jogo, cultura do espaço como mercadoria. A camada *neoplasticista* dos seus square é como o fracasso, o erro no paraíso taylorista. Essa camada que oculta a propriedade com muralhas, a concorrência imperfeita, um quotidiano coercivo de alugueres, empréstimos, e hipotecas, é outra das imagens fortes, modernista do *audare sapere kantiano*. O *poiin* (a política do fazer em liberdade) opondo-se à barbárie da *polein* (o comércio da escassez e da abundância). Ritmo, repetição e assimetria: o plano (a mancha pictórica controlada) opõe-se ao volume (o imobiliário) (Figura 4, Figura 5, Figura 6).

Muito do pensamento, da imaterialidade das obras de Rodrigo Oliveira relaciona-se com a doxografia que envolve a obra de Le Corbusier (1887-1965), este é o seu herói. Essa importância surge na medida em que Le Corbusier transformou o desejo do invisível numa outra forma de viver e de existir. Poderíamos sem dificuldade afirmar o mesmo de Adolf Loos, de Louis Khan e mesmo de

Mies van der Rohe mas nele, no *diabólico* franco-suíço a máquina foi inexoravelmente convertendo-se numa bio-máquina; o isotrópico na proporção cósmica do incontrollável, do desformatado; a *Ville Radieuse* (1924) e os seus ciclopes funcionalistas, transformou-se na fusão poética de *Chandigarh* (1951-1965); a revista polimata do *L'Esprit Nouveau* (1920-1925) no ecrã iconográfico e alquímico do *Poème de l'Angle Droit* (1947-1953), a tecnocracia do transatlântico no gesto improdutivo. Para Rodrigo Oliveira Le Corbusier não é o *master planner Sing Sing* como o designavam os letristas mas aquele que foi capaz de introduzir o antídoto da dúvida razoável, do "algo mais" no *cul de sac* da parede branca; aquele que acarinhou o dissabor na duração nirvânica da arquitectura bem-feita. E isto tudo com uma extraordinária disciplina de negação, de refluxo e reinvenção.

As obras "*La Cité radieuse*" (2011) e "*C(a)usas*" (2011) são a modernização como *mode d'emploi* do estar no mundo. Podemos ligá-los dois gigantes das letras francesas, Baudelaire e de Balzac, e da forma como observavam a humanidade na sua luta entre cultura e civilização, entre progresso e ancestralidade (BABOU Apud BENJAMIN, 2002 :67). Balzac, destapando como um metafísico o telhado das habitações para analisar as minudências do Universal entaipado no eterno presente. Baudelaire espreitando insidiosamente pelo buraco da fechadura, abrindo gavetas, tornando excepcional, porque observando clandestinamente, as repetições e impurezas da vida privada: este deve e haver formalizado como um enorme bloco, aliás um grupo de blocos, indetermina-se entre o *nec plus ultra* dessa terra prometida de muitas coisas que foi a *Unité D'Habitation* de Marseille (1947-1952)- inspirado por sua vez no *Narkomfin* (1928) do arquitecto soviético Mozei Ginsburg- e o quadro neoplasticista. O título, *La Cité radieuse*, politiza o objecto, dá-lhe um comando e erradica a possibilidade de descontentamento. O edifício-cidade terá que ser coercivamente radioso mesmo carregado de angústia, como uma piscina em ruínas, vazia, sem água terá que ser sempre o *punctum* do conforto de um dia de verão zenital: algo chegará ao seu fim. Mas não nos desiludimos com as falsas promessas nem com esse permanente antagonismo entre a ucrónia (o que o quotidiano poderia ter sido) e o princípio de realidade, pois as coisas têm que sair do seu lugar, tem que viver e para que isso seja possível tem que destruir. A pulsação policromática das milhares de caixinhas de fósforos (contamos para a fachada da Cité, 1034 caixas!), essa pulsação, remete-nos para as contradições desse ser no mundo que foi Le Corbusier, o pudor calvinista, contingência da sua *paidéia*, acolhe a solaridade do culto mitraico e revela-nos esta obra de Rodrigo Oliveira como o seu dar sem retorno onde o autor (Le Corbusier-Rodrigo O.) implanta-se no Outro como memória, como negação.

Assim, constatamos que as obras aqui discutidas são pura conservação de energia pronta para se tornar efeito e causa por esta sucessão, tal como um pedregulho colocado no telhado de uma casa aguarda a sua oportunidade para sair do limbo do *dead labour* e tornar-se cinético.

Referências

- Babou, Hyppolite Apud Benjamin, Walter (2002) *Charles Baudelaire-Un Poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Éditions Payot.
- Buchloch, Benjamin (2006), *Hans Haacke: from factographic sculpture to counter-monument*. In Fluge Mathias & Fleck, Robert (ed.s). *Hans Haacke-for real: works 1959-2006*, Dusseldorf:Richter verlag.
- Certeau, Michel, (1998) *Arte de fazer — A invenção do quotidiano*, tradução de Ephraim Ferreira Alves, Vozes, Petrópolis,.
- Clark, T.J. (2001) *Farewell to an idea, Episodes from a history of modernism*; Chap.5, *God is not Cast down*, New haven & London: Yale University Press.
- Coulter-Smith, Graham (2006) *Deconstructing Installation Art: Fine Art and Media Art 1986–2006*. Southampton: Csiad Publishing, 2006.
- Jeanneret-Gris. C. E. (1970), *Le Corbusier Last Works* ed. Willy Boesiger, London: Thames and Hudson.
- Krauss, Rosalind (1994) *The Originality of The Avant-garde and other modernist myths*. Massachusets: The MIT Press.
- Morris, G.L.K sobre Mondrian, *Partisan Review*. Apud Blois, Yve-Alain (1993) *Painting as Model*, Massachusets: The MIT Press.
- Rodchenko.Aleksander. (Alexander Lavrentiev Ed.), (2005), *Experiments for the Future — Diaries, Essays, letters, and other writings*. Nova Iorque: MoMA.
- Smithson, Robert, *A provisional theory of non-sites*. In Flam, Jack (Ed.), (1996), *Robert Smithson: The Collected Writings*, published by University of California Berkeley. Cf. <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm> (consultado em 21/1/2014).
- Wood. Paul (1992) *The politics of avant-garde*. In *The Grote utopie, the russiches avant-garde, 1915-1932*, Amsterdam: Stedelijk MuseumAmsterdam.

Adrienne Salinger, microhistorias y *Living Solo*

Adrienne Salinger, microhistories and Living Solo

M. MONTSERRAT LÓPEZ PÁEZ*

Artigo completo submetido a 19 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Espana, artista visual. Professora y Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (UB).

AFLIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Dibujo. Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: montselopez@espaiefimer.com

Resumen: Adrienne Salinger en su proyecto *Living Solo* nos muestra cómo es nuestro entorno privado en tanto que extensión directa de nuestro ser y opta por las microhistorias a través de un registro testimonial real y efectivo.

Palabras clave: arte contemporáneo / diversidad testimonial / fotografía / microhistorias / Adrienne Salinger.

Abstract: *Adrienne Salinger in his project Living Solo shows us how it is our private environment while direct extension of our being and he chooses for the microhistories across a nominal royal and effective record.*

Keywords: *Contemporary art / nominal diversity / photography / microhistories / Adrienne Salinger.*



Estuve casada durante la guerra porque el espíritu de los tiempos era casarse. Los chicos querían tener a alguien a quien dejar y todas esas cosas. Yo me casé con alguien que era muy agradable. Apenas lo conocía, pero creía que era muy sofisticado porque había estudiado en la Universidad Americana de Beirut. Fue dos meses a Fort Wayne y después estuvo embarcado en alta mar dos años.

Nuestra casa era un refugio para las novias de la guerra. Solíamos sentarnos alrededor de la mesa de comer y escribíamos cartas a nuestros amores. No teníamos ni idea de qué era la guerra realmente. Íbamos a ver películas y mirábamos en los telenoticias aquellos pobres chicos rotos en pedacitos. Y decíamos: "Oh, querida, espero que no sean los nuestros". No conocíamos la estupidez de la guerra.

Estuve casada veintisiete años, pero quise dejarlo desde muy pronto. Yo deseaba amarlo. Él no podía ayudarse a él mismo con su pasado igual que yo tampoco con el mío. Fui a cuatro abogados antes de conseguir divorciarme. Fue muy sórdido. Claro que era una persona decente, sabe. No bebía, ni me maltrató, excepto emocionalmente.

La gente creía que era un hogar feliz porque tenía una casa muy hermosa. Empecé a trabajar decorando interiores. Tenía clientes fabulosos. Me temo que no soy una persona práctica. Si iba a un Salón de Muestras, lo compraba todo a golpe de vista, pero no desperdiciaba nada. Prácticamente no sacaba beneficios. Alquilé este lugar, pero lo convertí en un hogar sin reparar en nada. Se dirá que es extravagante. Bueno, invierto en vivir. Es un buen alquiler. Ellos son muy buenos conmigo porque saben que yo lo cuido. Tengo un jardín. He cubierto la terraza.

La he tapiado.

Cuando tengo dinero, lo gasto. Cuando no lo tengo, lo busco. Al final, ¿cuál es la diferencia? Ciertamente no envidio a nadie. Si he envidiado algo alguna vez, fue un matrimonio feliz. y ahora no envidio ni eso.

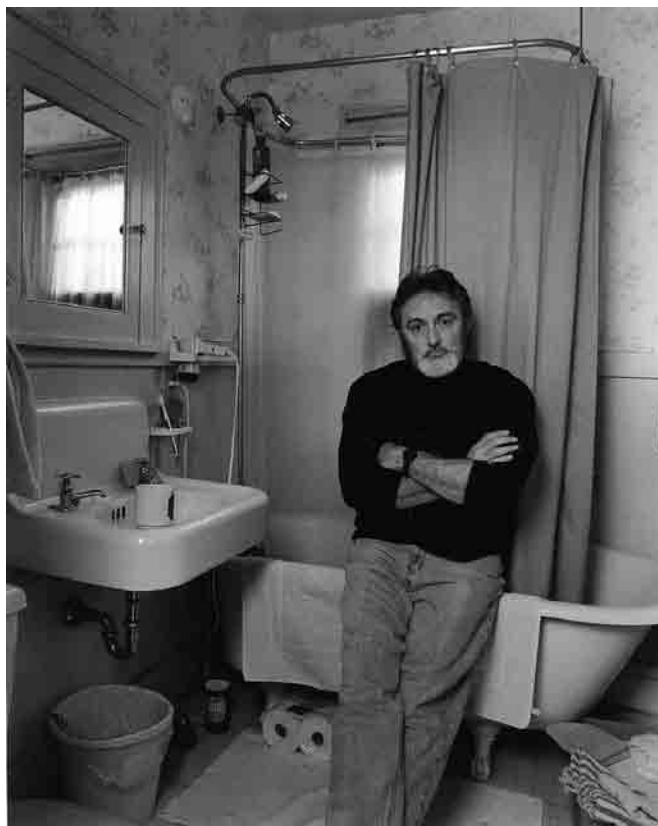
Figura 1 · Adrienne Salinger, *Living Solo*, 1996:
Abby Bayouth. Fuente: Adrienne Salinger, *Living Solo*,
Andrews McMeel Publishing, Kansas City, 1998.

1.

En 1996 y durante una travesía de seis meses de Este a Oeste de los Estados Unidos, Adrienne Salinger (1956, LA) solicita a diversos individuos el testimonio de una circunstancia vital particular: vivir a solas. Para el registro de estas existencias, la artista retrata a los *singles* a través de una imagen fotográfica, en el rincón predilecto de su hogar, y de una grabación videográfica de sus correspondientes relatos autobiográficos. En su versión expositiva, el proyecto titulado *Living Solo*, se muestra en series de ocho *corpus* (grupo enmarcado), conformados por la imagen fotográfica y un texto (Figura 1), extracto éste último de la autobiografía capturada en vídeo. En 1998, se publica, bajo título homólogo, un compendio de 50 de estos *corpus*.

En el prólogo de la publicación, A. Salinger nos explica que, en ese momento en los EEUU, veinticinco millones de personas viven solas, y que las previsiones del US Census Bureau apuntan que la cifra crecerá en los años venideros. Pero también, Salinger comenta que, en el momento en el cual invita a los *singles* a participar en esta obra, la mayoría de ellos, aún viviendo solos, mantenían relaciones de pareja y algunos se hallaban, incluso, en trámites de afianzar compromisos estables. Por tanto, *Living Solo* no refiere tanto cómo vive una persona *made in USA* en solitario, sino cómo se construye y qué apariencia adquiere el espacio personal cuando su configuración es competencia exclusiva de uno mismo (Figura 2).

La tesis del presente artículo es que *Living Solo* pone de manifiesto lo poco o nada coincidentes que resultan la cara pública y privada de una persona, los escasos y frágiles *links* que vehiculan cómo somos en la intimidad, cómo es nuestro entorno privado en tanto que extensión directa de nuestro ser, y cómo aflora la *vita privata* en nuestro rol público o social. Y ello se consigue gracias a la revelación de una serie de microhistorias por parte de una artista que atiende y entiende, de manera ciertamente excepcional, el registro testimonial.



Mis amigos te dirán que yo no soy demasiado revelador. Evito hablar de mí mismo. Todos tenemos dos caras. Yo intento con todo mi empeño tener una sola.

Hay cinco niños en nuestra familia. Yo soy el cuarto. Sin embargo, no hablo con mi familia, y mi familia no habla conmigo. Hubo una disputa después de la muerte de mi madre. Ellos creyeron que yo la estafé y maltraté cosas de su propiedad. Yo tenía firma como apoderado. Hice algunas cosas porque había discutido con ella, y la familia nunca estuvo realmente interesada en conocer la historia completa. Yo cuidé de ella durante un corto año mientras ella agonizaba de cáncer. Ellos nunca entendieron que me endeudé por ello. Es su problema, no el mío. Yo duermo bien. Duele mucho, claro, y es solitario. Mientras mi madre estuvo enferma, yo estuve en contacto con cada uno de ellos cada semana, les ponía al día, les pasaba informes, les dije el poco tiempo que le quedaba para irse y, cuando ella estaba a punto de morir, que debían venir todos a casa. Lo hicieron. Mi mamá fue una gran dama. Fue una dama terrible. Oh, tu sonrisa es muy hermosa, solía decir. Yo no encontraba atractivas (...)

Figura 2 · Adrienne Salinger, *Living Solo*, 1996:
Abby Fanning. Fuente: Adrienne Salinger, *Living Solo*,
Andrews McMeel Publishing, Kansas City, 1998.

2.

Una propuesta anterior de Salinger, *In My Room: Teenagers in Their Bedrooms*, publicada en 1995, comparte con *Living Solo* un objetivo similar e idéntica metodología y proceso de trabajo. *In My Room...* aborda igualmente cómo somos, cómo nos vemos y/o cómo deseáramos ser vistos, bajo el pretexto temático, en este caso, de la adolescencia. Esta obra agrupa un total de 43 retratos de púberes en sus cuartos, junto a sus respectivas confesiones.

Ambos proyectos *Living Solo* y *In My Room...*, parten de la experiencia autobiográfica de la artista. Si, para *In My Room...*, Salinger evoca tiempos pasados y recuerda cuán singularmente vividos y sentidos fueron los dormitorios de sus, entonces, jóvenes colegas, las permisiones y restricciones habidas en cada uno de ellos y, sobre todo, rememora –no sin cierta nostalgia– la privacidad de aquel primer *coto*; en *Living Solo*, la artista constata su reincidente circunstancia de vivir a solas y se pregunta acerca de cómo viven sus coetáneos una situación similar.

Esta incógnita, verdadero *leitmotiv* de *Living Solo*, conduce a la artista a enfrascarse en un viaje de medio año por los Estados Unidos, desde California a Nueva York, durante el cual fotografía y entrevista a personas de entre 22 y 91 años de edad. Este trayecto vital y artístico permite legitimar a Salinger que no existe el estereotipo, puesto que resulta imposible dibujar un único perfil del vivir a solas en Norteamérica. Por contra, este proyecto atestigua que vivir solo es uno más de los, recientemente denominados, fenómenos transversales (junto a, entre otros, la familia monoparental o el hijo único) que caracterizan su, y por expansión, nuestra sociedad.

También los procederes de ambos proyectos coinciden. Salinger sale a la calle y dice hallar a sus *teenagers* “in malls, restaurants, at the gym, through each other, and from friends” y a sus *singles* “in Laundromats, waiting in line for a clothing sale in a snowstorm, in bookstores, on the street”. En los lugares más anodinos, la artista interpela a sus colaboradores y les solicita el documento de una etapa vital (la adolescencia) a los unos y el de una circunstancia vital (el vivir solo) a los otros. E, invariablemente, la respuesta que obtiene es: “Why not?”. Tras su consentimiento, la artista acompaña al cómplice correspondiente a su hogar, a la búsqueda y captura de lo que ella contempla como un valioso registro testimonial.

Salinger contempla a cada copartícipe como a un testigo de excepción y su relato es considerado una preciada transferencia de información emotiva, sentimental y vivencial, de la que ella se propone aprehender hasta el más ínfimo detalle. Así pues, con el propósito de lograr el mejor de los registros y para

terminar con las semejanzas entre *In My Room...* y *Living Solo*, la artista se provee, en ambos casos, de un equipo de trabajo integrado por “una cámara fotográfica de visión 4x5, un equipo estroboscópico, y un vídeo para fijar el audio sin perder el lenguaje del cuerpo y su matiz”. La carga con tan sofisticado utillaje no puede por menos que desvelarnos la preocupación de ésta por una exploración minuciosa en sus escrutinios. Asimismo, la artista atiende, con sumo cuidado, a todos y cada uno de sus colaboradores, porque su proyecto *Living Solo* entiende la aproximación al fenómeno de vivir solo a través de la entrega de una diversidad de testimonios de hombres y mujeres en relación con su existencia a solas. La realidad tan sólo parece rastrearse en tanto que mención posible de la diversidad de posiciones frente a lo real, o así nos lo propone la artista.

De igual modo, a través de su equipo de trabajo, descubrimos una artista consciente de antemano de la complejidad intrínseca a toda transmisión testimonial, en tanto que acto comunicativo. A continuación, se citan algunos aspectos relativos al acto de la comunicación, y que Salinger advierte previos a la óptima captura de los registros. Parafraseando a Albert Serrat, responsable de diversas publicaciones sobre el pensamiento neurolingüístico, la comunicación se lleva a cabo “mediante las palabras concretas que emitimos, el tono, el volumen y el ritmo de la voz, y también con la expresión corporal: posturas, gestos, miradas, tics nerviosos, etc.”. Este autor atribuye a los componentes del acto comunicativo, en proporciones redondeadas para facilitar su manejo, los porcentajes siguientes: las palabras equivalen a un 10%, el tono de voz a un 35% y la expresión corporal al 55%. “Las palabras son el *contenido* del mensaje, mientras que las posturas, los gestos, la expresión corporal y el tono de voz son el *contexto* en el cual el mensaje queda enmarcado; y todos juntos dotan de sentido a la comunicación”. Serrat añade que, en muchas ocasiones, la desconsideración del mencionado *contexto* provoca la vacuidad del *contenido* del mensaje.

En este sentido, Salinger no está dispuesta a asumir riesgos. Por ello, la artista aborda con esmero tanto el *contenido* como el *contexto* de los registros de *Living Solo*. El *contenido* o las palabras se graban en vídeo, del mismo modo que el –que podríamos denominar– *contexto ergonómico*, es decir, las expresiones faciales y corporales, las graduaciones tonales de la voz... sin olvidar el uso complementario de la cámara estroboscópica para una mejor incidencia sobre éste último. El *contexto espacial*, o lugar específico donde se enmarca también cada transmisión, se reserva para la cámara de foto fija. Es decir, Salinger se asegura el éxito del *contenido* de sus registros al fijar sobre todo su atención en el propio *contexto* de los mismos, en tanto que actos comunicativos.

De igual manera, la voluntad de la artista de recrear la situación comunicativa

la conduce a la adopción de un idéntico punto de vista en la toma de todos y cada uno de los registros. Salinger, lo mismo que el objetivo de sus cámaras, se sitúa en cada escena frente del interlocutor, manteniendo una conversación *tête à tête* con el otro. Los *singles* conversan con la artista y con las cámaras, indistintamente, y ese diálogo se traslada al público/espectador, durante la contemplación ulterior de la obra, suplantando éste el lugar de la artista y el de la cámara también. El *single* dialoga directamente con él; es decir, semeja interpelarnos a nosotros mismos, el público, haciéndonos copartícipes de sus revelaciones, convirtiéndonos en destinatarios de sus confidencias. Salinger sabe que, de este modo, se traslada aquel original encuentro, o acto comunicativo primigenio, de la artista con el otro al público-espectador.

A posteriori, tanto para el formato expositivo como para la publicación de *Living Solo*, el proyecto se materializa a través de unidades significativas o *corpus*, conformados a partes iguales de signo lingüístico y de signo icónico, del relato autobiográfico transcrito íntegra o parcialmente junto al retrato fotográfico del individuo en el lugar elegido de su morada.

Habitualmente, el signo lingüístico de los *corpus* constituye un murmullo de traumas o avatares, a través del cual se enumeran los usos y costumbres del vivir a solas en la Norteamérica de los 90, y por extensión, en el Occidente finisecular. Más aún, me atrevería a afirmar que reflejan en un mayor grado el *American Life Style* que no el vivir a solas propiamente dicho. Los testimonios resultan en extremo diversos y las vivencias difieren entre sí considerablemente, pero, en general, aunque en algunos casos esta situación viene precedida de una ruptura emocional, vivir solo no se concibe como un supuesto negativo.

Estos textos suponen igualmente un repaso por las preocupaciones cotidianas que nos incumben a todos: la salud propia y la de nuestros allegados, situaciones conyugales pasadas o futuras, situación laboral o carrera profesional, inmigración, racismo, conflictos bélicos, religiones y demás creencias; tantas y tan variadas en cuanto que corresponden a una amplia diversidad de personas con nombre propio que las refrendan: un chef empresario de mediana edad, una estudiante de dibujo y pintura octogenaria, una guionista de series televisivas, una periodista, un economista, un asistente social, un galerista... Múltiples y distintas concepciones vitales, todas ellas con un segundo denominador común: la pertenencia a un estrato socioeconómico medio, imprescindible para poder vivir a solas en un sistema como el nuestro.

Y en lo que atañe al *contenido icónico*, o imagen fotográfica, nos hallamos frente a un retrato de un individuo en un lugarpreciado de su casa y, cabe destacar, en una actitud paradójicamente significativa. Recordemos que con la cámara

estroboscópica la artista captura los cambios modales de sus testimonios durante sus correspondientes declaraciones, como parte del — que hemos dado en llamar — *contexto ergonómico*. No obstante, a través de esa fotografía, Salinger atrapa la fisonomía de las palabras, su semblante y, más allá aún, la cara sin palabras, el rostro de cada silencio. Me explico: Salinger fotografía a todos sus *singles* en un impasse de aquella comunicación biunívoca entre el otro y la artista explicada más arriba, en un viraje en el rumbo de una conversación, durante un cambio gestual y/o de posición, es decir, durante una pausa en el transcurso de una confesión. Salinger los retrata durante ese silencio imprescindible de toda conversación que se precie. Y a través de la captura de ese gesto congelado, de ese silencio detenido, es desde donde los personajes se expresan porque su quietud nos habla.

La objetivación del individuo, al anclarlo en las coordenadas espaciotemporales, se funde entonces con el resto de objetos que le rodean: sus cosas, su casa, y toda la composición de la imagen se interpreta como un retrato completo y complejo en el que destaca, sobre todo, ese marco circundante del individuo que lo arropa y lo conforma. La persona, su no decir, los objetos, el lugar y sus palabras, todo el conjunto nos aporta un retrato altamente representativo de cada testimonio, que difiere claramente de tantos otros retratos de individuos en interiores.

3.

Tras todo lo expuesto hasta aquí y a modo de conclusión final, el rasgo más destacable de *Living Solo* es el tratamiento real y efectivo que la artista confiere a la diversidad testimonial y la consecuente representación verdadera de las microhistorias que nos ofrece. El éxito de este proyecto guarda una relación directa con este empeño. Pues ciertamente, ésta es la manera más honesta de atestiguar una condición o circunstancia vital.

Otro asunto bien distinto es qué paisaje humano espeja el conjunto de testimonios reunidos por Salinger en este proyecto. Es decir, si existe algún otro denominador común, además de la circunstancia del vivir a solas, de los testimonios de *Living Solo*. Y a nuestro entender, no deja de ser un tanto desolador, que el panorama nos presente a un grupo de *singles* que comparten entre sí poco más que otra de las ya también clásicas condiciones de la especie humana, *la insoportable levedad del ser*. Como si aún y habiendo asumido la antigua proclama feminista de *dinero y habitación propia*, no ya sólo para las mujeres, sino para todas y todos (siempre unos pocos), no nos resultase bastante o no supiéramos apreciar el *coto* de libertad que dichos logros han supuesto para el ciudadano medio occidental (Figura 3).



Hace años estuve involucrado en una muy, muy controvertida filosofía llamada Cienciología dianética. Estuve involucrado en ella desde 1970. Hice casi todo lo que puedes hacer en la cienciología. Tuve el 90% de los consejeros disponibles en todos los niveles. Hay solo un millar de personas que hayan hecho las cosas que yo he hecho para la cienciología.

En la cienciología, creemos en el mandamiento de llegar a ser realmente un individuo, y ser quien tú eres sin dejar que nadie te pise; tienes que ser capaz de aumentar tus capacidades siendo consciente de las otras personas. Si piensas en ello, es un concepto muy simple. La ética en la cienciología se define como la contemplación de la óptima supervivencia. Es caro. Pero si comparas el coste de un curso con el coste de la matrícula en una facultad, es muy barato. Porque en la facultad vas a clase durante un período de tiempo, tú estás pagando por ese tiempo, no estás pagando por el provecho que obtienes de él. Cuando realizas en curso en Cienciología, pagas la matrícula por el resultado final que obtengas de ese curso. Ciertos cursos pueden costar 15.000 dólares y llevarte dos años hacerlos. Además hay consejeros. Eso puede ser caro: 100 ó 200 dólares la hora. Te conviertes en miembro de la Asociación Internacional de Cienciólogos. Y los miembros restantes tienen derecho a un 10% de todo lo que obtengas. La dianética se ocupa principalmente de enfermedades psicosomáticas, de actitudes no deseadas, de emociones, penas, sensaciones. Cosas específicas. Y se ocupa completamente de ellas. Soy feliz. Adoro mi vida. Me divierto mucho. Todavía tengo algunas mierdas. Mi propio pasado ya no tiene demasiado efecto sobre mí en la actualidad. Mientras que el presente puede tener efecto sobre mí. Y esa es la razón por la que necesito más entrenamiento. Tengo un montón de exnovias. Mi problema es que soy un idealista. Yo realmente quiero enamorarme de una persona. Y realmente creo que podría, pero aún no lo he hecho. Me comprometí con una y a medias. Mi relación más larga ha durado dos años. Es terrible, lo sé. Creo que es porque me aburro fácilmente. A unas las dejo, no eran las adecuadas para mí; otras me dejan, y siento que esas eran las adecuadas para mí. Así sigo. Me siento como si perdiera algo. Lo siento así. Cuando tengo una relación, empiezo a mirar a otras mujeres y me pregunto cómo serán en la cama.

Adoro la variedad y la excitación de las cosas nuevas.

Figura 3 · Adrienne Salinger, *Living Solo*, 1996:
Michael Ingbar. Fuente: Adrienne Salinger, *Living Solo*,
Andrews McMeel Publishing, Kansas City, 1998.

Referencias

- Deleuze, Gilles; Parnet, Claire (1980) *Diálogos*, Pre-textos, Valencia.
- Milan Kundera (1986) *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: Tusquets editores.
- Salinger, Adrienne (1995) *In My Room: Teenagers in Their Bedrooms*. San Francisco: Chronicle Books.
- Salinger, Adrienne (1998) *Living Solo*. Kansas City: Andrews McMeel Publishing.
- Serrat, Albert (2005) *PNL per a docents. Millora el teu coneixement i les teves reaccions*. Barcelona: Graó.
- Woolf, Virginia (1976) *Una habitación propia*, Seix Barral (1ª ed. 1929), pág. 10.
- VVAA (1999) *Marta Rosler: posiciones en el mundo real*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/ Actar.

La temporalidad y sus espacios. La fotografía como lugar de acontecimiento

Temporality and its spaces. The photography as event's place.

JOAQUIM CANTALOEZELLA PLANAS*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*España, artista y profesor universitario. Doctor en Bellas Artes.

AFILIAÇÃO: Universidad de Barcelona, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Pau Gargallo, 4, 08028 Barcelona, Espanha. E-mail: jcantalozella@ub.edu

Resumen: En el trabajo de Marc Larré se invierten las lógicas disciplinares: el espacio escultórico se crea a través del tiempo fotografiado y, a su vez, la fotografía es el material con que se esculpe el volumen. Los resultados son una suerte de trampantojos que confunden la visión y proporcionan una levedad ilusoria a la presencia escultórica. Aquí se propone un análisis que hace hincapié en las problemáticas relacionadas con la imagen física y la virtual.

Palabras clave: Larré / escultura / fotografía / instalación / acontecimiento.

Abstract: In the work of Marc Larré various disciplinary logics come together: sculptural space is created through photographed time and, in turn, photography is the material out of which volume is sculpted. The results are a set of illusions that confuse the vision and which provide an illusory lightness to the sculptural presence. This article analyses his work emphasizing the problems associated with the physical and virtual image.

Keywords: Larré / sculpture / photography / installation / event.

Introducción: Dando pasos a la deriva

A mediados de los años noventa, Marc Larré (1978) decidió instalarse en Nueva York sin un plan aparente. Sus andaduras por la ciudad se prolongarían durante ocho años, convirtiéndose en un periplo vital de formación personal y artística.

El deambular por la urbe con pocos recursos económicos hicieron de él una especie de nómada contemporáneo que sustentaba su aventura vendiendo cajas de cerillas intervenidas a los turistas (queda como testimonio el documental *Souvenir Views* (1993) dirigido por Begonya Plaza). Influenciado por los textos de Guy Debord y de la Internacional Situacionista, inició junto con Ana Marton un proyecto llamado *End of the Line* (2003-2008), que consistía en viajar a la deriva por el metro de la ciudad, dejándose transportar por flujos y corrientes. Tal vez los dos vieran en Nueva York algo parecido a una de esas ciudades lúdicas y utópicas que Constant había imaginado; como esa Nueva Babilonia donde “el hombre ha sido liberado de sus cargas, él mismo construye su propia vida” (Marcus, 1993: 412). *End of the Line* no llegó a concluir, sin embargo fue un éxito en la construcción de una actitud basada en la experiencia del acontecimiento, puesto que marcaría todo el pensamiento y posterior producción del artista.

En las nuevas propuestas el objeto cobrará relevancia. Larré deja de lado su relación con el arte de acción para revisar las posibilidades técnicas y disciplinares de la escultura y la fotografía. La suya es una vuelta al taller que retoma la figura del artista como hacedor, sin que esto implique una renuncia a todo lo aprendido en las calles. A partir de ahora la acción y el acontecimiento se realizarán en la materia y en el espacio, y se especulará con la presencia, la apariencia y la representación del objeto.

1. Volúmenes inciertos

La obra de Larré mantiene una especial relación con el espacio y el tiempo, que se yuxtaponen y se confrontan en sus distintas manifestaciones. El suyo es un planteamiento complejo que implica indistintamente la escultura y la fotografía. Ambas se mezclan invirtiendo sus lógicas: el espacio escultórico se crea mediante la suma sucesiva de temporalidades fotografiadas y, a su vez, el papel fotográfico sensibilizado es el material con el que se esculpe y se elabora el volumen. Con estos recursos, el artista genera una especie de trampantojos que confunden la visión y proporcionan una levedad ilusoria a la presencia escultórica: en cierto sentido, ésta desaparece o se mimetiza con el espacio que la emplaza, como un camaleón. La fusión resultante permite desarrollar una crítica a la imagen que recobra especial fuerza en los textos que acompañan sus exposiciones.

A la fotografía se le excluyen sus características iconofílicas, puesto que más que una representación lo que en ella prevalece es la temporalidad del disparo, la acción. También se cuestionan las credenciales de veracidad de lo representado y, por extensión, su capacidad mnemónica. Las palabras de Larré sobre lo fotográfico delatan una actitud escéptica cuando se refiere a “la contradicción

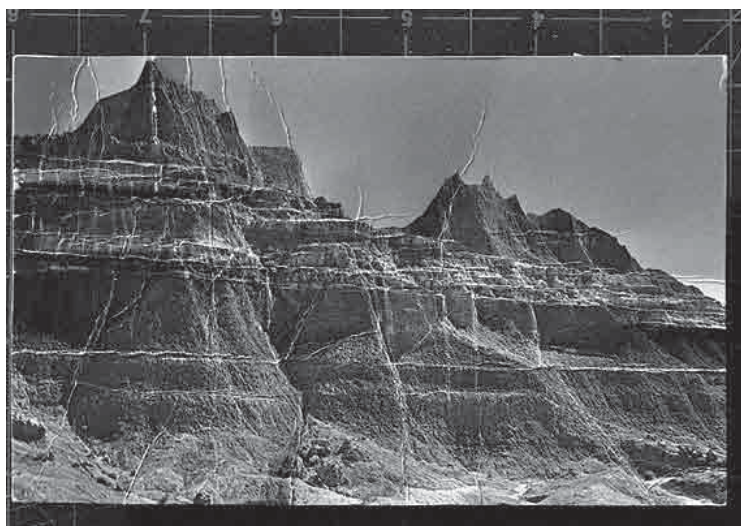
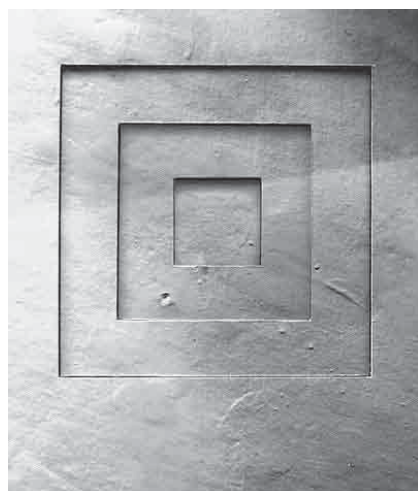


Figura 1 · Marc Larré (2012). *S/T*. Impresión digital.

70 x 60 cm. Barcelona. Colección particular.

(Fotografía cedida por el artista).

Figura 2 · Marc Larré (2009) *Badlands*. Fotografía.

15 x 10 cm. Barcelona. (Fotografía cedida por el artista).



Figura 3 · Marc Larré (2009) *Mystic. CONNETICUT*.
Fotografía. 15 × 10 cm. Barcelona. (Fotografía
cedida por el artista).

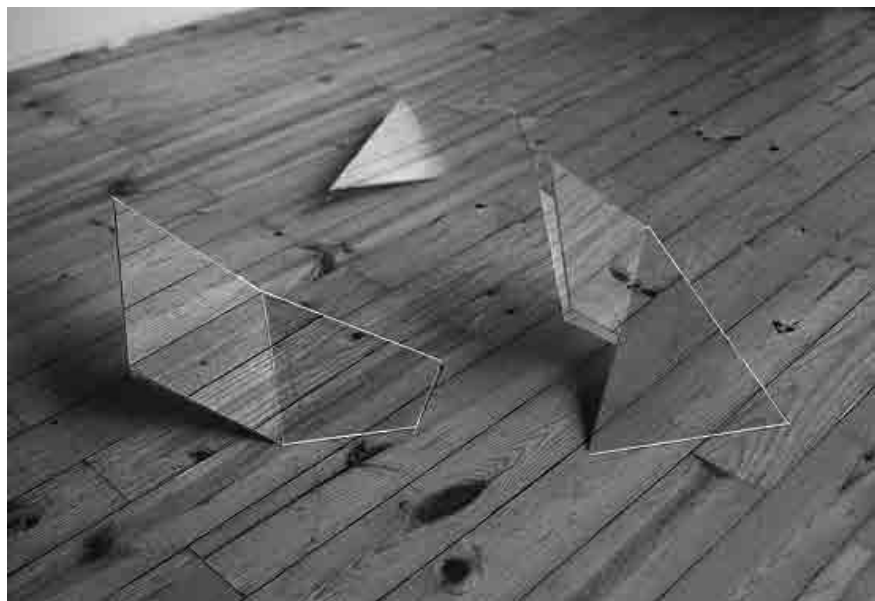


Figura 4 · Marc Larré (2013). *Sel·lecció imatges taula n° 3. Medidas variables*. Fotografía. Barcelona. (Fotografía cedida por el artista).

que impide a la fotografía ser lo que dice, hacer lo que muestra y traer al presente lo que hay en ella representado” (Larré; Verdú, 2013: 52). La dimensión performativa es el núcleo de atención y se explora de dos maneras: a partir del propio acto de fotografiar (fijación de un tiempo y emplazamiento concretos), y mediante intervenciones sobre las superficies resultantes (cortes, pliegues o rozaduras en el papel). Larré indaga en la capacidad que tiene la fotografía para convertirse en lugar del acontecimiento, tal vez en un sentido parecido a como lo entiende Alain Badiou:

Un acontecimiento es algo que hace aparecer cierta posibilidad que era invisible o incluso impensable. Un acontecimiento no es por sí mismo creación de realidad; es creación de una posibilidad, abre una posibilidad. Nos muestra que hay una posibilidad que se ignoraba (Badiou; Tarby, 2013: 21).

La idea de acción también está muy presente, en el sentido que “la fotografía no es un recipiente vacío donde se imprimen las fuerzas del mundo exterior, sino un agente que participa de las mismas fuerzas. La fotografía es acción, un cuerpo activo” (Larré 2013). Este aspecto concuerda con el concepto de “iconotopía”, neologismo acuñado por el artista para definir “un híbrido entre el signo icónico y el espacio que el mismo ocupa, aquello que funciona de soporte, el cuerpo” (Larré; Verdú, 2013: 51). Lo que rechaza de la fotografía es su carga documental, de archivo y de memoria, para centrarse en su cuerpo físico, su materialidad y su presencia; aquello que invoca el presente y evita la nostalgia. El cuerpo (fotográfico) es el sitio de discusión y es justo ahí donde se articula la poética de sus trabajos.

A nivel práctico todo esto se traduce de varias maneras. Destacan en primer término los fotomontajes, que aúnan en un plano las tomas fotográficas de un mismo motivo (generalmente elementos estructurales arquitectónicos), superponiéndolas en forma de geometrías que aluden a lo concreto, a lo objetivo (Figura 1). Los tiempos fotográficos delatan las variaciones de luz y atmósfera — en materias de aspecto perenne como son las piedras, muros o paredes — y añaden una gradación tonal a la composición. Los sujetos de las imágenes, las texturas que constituyen la piel de los artefactos, se someten a la virtualidad de la fotografía y son apariencia y materia a la vez. Los volúmenes (cuerpos) acogen al acontecimiento fotográfico, transformándolo en un escenario de cartón piedra que rápidamente se convierte en un simulacro o en el certificado de la imposibilidad de tocar la materia; es decir, un divertimento entre mimetismos y apariencias con el espacio que ocupan. En un orden donde



Figura 5 · Marc Larré (2013). *Interior fotosensible* y *Percepción total*. Escultura y vídeo. Medidas variables. Barcelona. (Fotografía de Pepe Herrero).

las piedras devienen geometrías, tramas y retículas — el lugar de la no representación — las paradojas visuales se refieren tanto a la historia del arte como a la percepción fenomenológica. A nivel formal los vínculos con el minimalismo y el post-minimalismo son patentes, lo que le ayuda establecer un diálogo, a modo de deconstrucción, con estos movimientos históricos gracias a la acción y la posición crítica de la fotografía.

Ocorre algo no menos interesante en la serie *Mundo postal* (2009) en la que indaga en la materialidad de la fotografía. Las acciones manuales — surcos, cortes, destellos, etc. — sobre los papeles sensibilizados obligan a la imagen a actuar de modo diferente e imprevisto; esto es, a vulnerar la relación con el índice que les da origen. En *Badlands* (Figura 2), queda patente la obstinación del artista por enfatizar la topografía de la montaña mediante arrugas y pliegues, insistiendo en la reconstrucción de un volumen que en su formulación solo puede ser virtual, un espectro. Un entorno más fantástico se revela en *Mystic. CONNETICUT* (2009) (Figura 3), donde la ficción irrumpe mediante cortes y golpes de luz que trazan unas velas transparentes allí donde nada había.

2. Plegar el tiempo, plegar el espacio

En uno de sus últimos libros publicados en vida, Gilles Deleuze argumentaba que el barroco se caracterizaba porque cada arte tendía a prolongarse y a realizarse en el arte siguiente que lo desbordaba. Sin duda, esta era una proyección en cadena que permitía que la pintura se instalara en la escultura, ésta en la arquitectura y la arquitectura en el urbanismo, en “un encajamiento de marcos, cada uno de los cuales se ve superado por la materia que pasa a través” (Deleuze, 1989: 157). Según el filósofo, en el arte contemporáneo (en especial en el minimalismo) se dan aspectos paralelos, dado que la hibridación de disciplinas se puede entender como una sucesión de pliegues y despliegues. Hay muchas afinidades entre la obra de Larré y el pensamiento de Deleuze: las esculturas y las fotografías presentan pliegues físicos (sus estructuras se pliegan y repliegan sobre sí mismas) (Figura 4), y pliegues conceptuales (muy presentes en sus textos, así como en los significados que surgen de la confrontación entre técnicas). Se podría decir que en su trabajo se suceden en un continuo: las formas se pliegan, el material que las recubre es el producto (el pliegue) de dos o más disciplinas, y las piezas se integran (o se pliegan) en el espacio de tal manera que es imposible reducirlas a la condición de objeto único. A nivel conceptual cada uno de estos pliegues multiplica su potencial, desplazando sus significados desde la crítica de los medios fotográficos hasta cierta metafísica del espacio.

Se da una dialéctica entre el adentro y el afuera, tanto a pequeña escala



Figura 6 · Marc Larré (2013). *Peso total de todo lo que hay en la sala que no es la sala. Piedra y madera. Medidas variables.* Barcelona. (Fotografía de Pepe Herrero).



Figura 7 · Marc Larré. (2013). Vista de la exposición
Nom és acció.

(esculturas y fotografías), como en el espacio que las emplaza. Observando algunas piezas de Larré podríamos poner en duda la calificación que entiende el afuera como lo extenso, lo inabarcable, y que encierra lo concreto en el adentro. Entre los objetos de la exposición *Nom és acció* (La Capella, 2013) sobresalían dos cuerpos que, pese a su discreción, eran los contrapuntos de toda la instalación: *Interior fotosensible* (módulo negro y vacío sellado con las paredes interiores recubiertas de papel fotosensible) y *Peso total de todo lo que hay en la sala que no es la sala* (todo ello materializado en un bloque de piedra vertical) (Figura 5 y Figura 6). Las dos piezas son antagónicas; sin embargo, se complementan gracias a las dialécticas de lo lleno y lo vacío, del adentro y del afuera. En *Interior fotosensible* la extensión encerrada es simétrica en dimensiones a la vastedad del exterior, puesto que el adentro se repliega en una contingencia infinita a la espera de una entrada de luz que concrete y cierre sus posibilidades. Por el contrario, el *Peso total de todo lo que hay en la sala que no es la sala* asume en su interior todo lo exterior, al menos en el radio de acción de la propia propuesta artística.

El espacio heterotópico (a modo de conclusión)

Las obras de Larré son los engranajes de un ensamblaje mayor que podría entenderse como una unidad, como un todo. Con este todo que se constituye en espacio — en realidad en un espacio de espacios — se puede hacer una analogía con el concepto de heterotopía propuesto por Michel Foucault:

Lugares reales, lugares efectivos, lugares diseñados en la misma institución de la sociedad, que son una especie de contraemplazamiento, una especie de utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que es posible encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, impugnados e invertidos, son una especie de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque, sin embargo, resulten efectivamente localizables (Foucault, 1984: 1062).

Foucault le añadía otros supuestos a esta definición, entre los que resaltaba que “la heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios emplazamientos que son por sí mismos incompatibles” (Foucault, 1984: 1064). A la suma espacial también le es implícita cierta heterocronía, que por pura simetría, añade la simultaneidad temporal. Foucault nombra múltiples posibilidades de heterotopías (asilos, cárceles, barcos, bibliotecas, cines, etc.) que agrupa según su función. En más de un sentido las exposiciones de Larré encajan en estos parámetros, dado que albergan en su interior variedades y disparidades que no cesan en su despliegue (Figura 7). El mismo continente

de la exposición *Nom és acció* — una antigua capilla en desuso — recupera su contenido simbólico cuando la piedra vista de sus muros se integra y da cobertura a las piezas que alberga. Sin duda la mencionada cadena deleuziana, que aquí empieza con la fotografía y termina en el emblemático barrio del Raval de Barcelona, hace posible que tiempos pasados, presentes y futuros convivan en un mismo receptáculo y, dentro de este territorio de extraña proximidad, suspendan la noción temporal.

Referencias

Badiou, Alain; Tarby, Fabien (2013) *La filosofía y el acontecimiento*. Madrid: Amorrortu.

ISBN: 978-84-610-9043-3

Deleuze, Gilles (1989) *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós. ISBN: 84-7509-556-9

Foucault, Michel (1984) "Espacios diferentes" en Foucault, Michel (2010) *Obras esenciales*. Barcelona: Paidós.

ISBN: 978-84-493-2428-4

Larré, Marc; Verdú, Rubèn (2013) "Entrevista a Marc Larré" en Brahim, Àlex; Gutierrez, Soledad; Verdú, Rubén (2014) *BCN Producció'14*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. ISBN: 978-84-9850-447-7

Marcus, Greil (1993) *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama. ISBN: 978-84-339-1365-4

Uaré tinta: a pintura como investigação na obra de Moisés Crivelaro

Uaré tinta (air is ink) — painting as research in the work of Moses Crivelaro

CRISTIANE HERRES TERRAZA*

Artigo completo submetido a 18 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Brasil, ceramista, gravadora. Licenciatura em Artes Plásticas, Especialização em Ensino da Arte, Mestrado e Doutorado em Arte [Instituto de Arte (IdA) da Universidade de Brasília (UnB)].

AFILIAÇÃO: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília — IFB. Via L2 Norte, SGAN 610 (610 Norte), Módulo D, E, F e G. Asa Norte. Brasília/DF — CEP: 70.830-450. Brasil. E-mail: cristiane.terraza@etfbsb.edu.br

Resumo: Moisés Crivelaro (Brasília, 1983) compõe a nova geração de artistas de Brasília, com um trabalho investigativo sobre realidade, questões da pintura e da própria arte. A pintura que realiza, com espessas massas de tinta, cores puras e gestos controladamente expressivos propõe um acento poético que visa transcender o existente.

Palavras chave: pintura / Moisés Crivelaro / investigação.

Abstract: Moisés Crivelaro (Brasília, 1983) composes a new generation of artists in Brasília, with an investigative work on reality, issues of painting and of art itself. His painting, with thick ink pasta, pure colors and controlled expressive gestures proposes a peculiar form of poetics that aims to transcend the existing.

Keywords: Painting / Moses Crivelaro / research.

Introdução

Um olhar breve pelas obras de Moisés Crivelaro avança, de certa maneira, para uma associação ao cotidiano, a uma realidade conhecida, porém distinta. São seres e formas que fazem parte da composição de um imaginário reconhecido, objetos já vistos em contextos diferentes, como na Figura 1, seja por meio da estrutura midiática ou não.

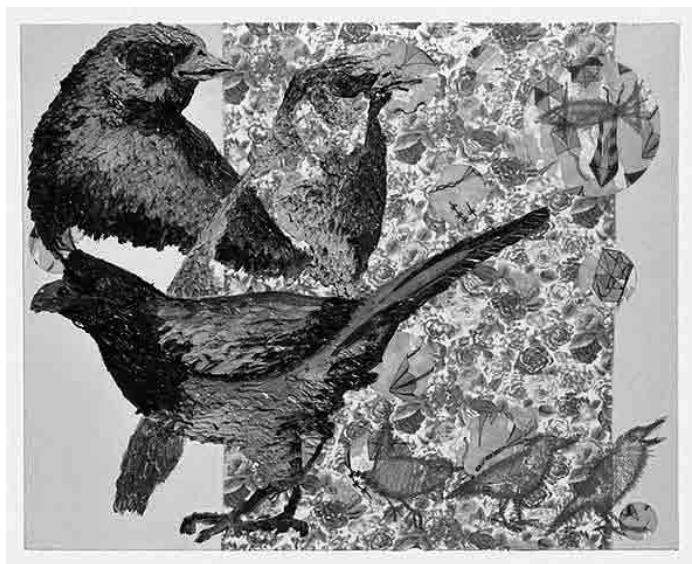


Figura 1 · Moisés Crivelaro (2013). *Rinha 20 (chama-chuva)*.
Óleo, acrílica e pastel oleoso sobre algodão e popeline,
80 x 100 cm. Acervo pessoal do artista.

Uma análise apressada resultaria numa impressão de que o mundo figurativo aparece nas obras do artista de modo a compor narrativas, como uma espécie de ilustração das realidades existentes, chamando atenção para temas específicos e reafirmando a forma plástica como modo de comentário, representação da existência material.

1. Estética

Na estética composta pelo artista, as telas impõem-se pelas estruturas de cores apresentadas em grossas camadas de tintas, numa reação entre o bidimensional, a ilustração e a sensação sinestésica do contato com o quadro. Existe, porém, um estranhamento quando se confronta tais obras com um espaço limpo e racional, implantado num clima seco — como o do Plano Piloto de Brasília e suas regiões administrativas próximas como o Guará, lugar de origem do artista — e a presença de figuras que se relacionam às periferias confusas e ao ambiente rural (galos, perus, bois), bem como de criaturas de lugares que se encontram em franca distância, como seres marinhos e de outros biomas.

De onde estes temas ou figuras são colhidos a fim de compor um universo plástico? O desafio da forma e a escolha das figuras não sucedem de modo a

sugerir uma crítica direta às questões da realidade posta como as de cunho histórico, social ou político. As formas surgem de outra necessidade crítica e investigativa — a de convocar o sujeito a compreender, para além da representação do existente, o que está adiante daquilo se apresenta na tela, o que transcende. Invoca-se o incremento da percepção na sutileza do que quer se provocar pela forma: uma sobreposição de grossas camadas de tinta que parecem nortear o sujeito a apreender da realidade apresentada a extrema necessidade de desvelar o metadiscurso sobre o fato, o gesto, o objeto figurado.

O preço de ser artista é experimentar o que os não-artistas chamam forma como conteúdo, como "a verdadeira coisa" (die Sache selbst). Então pertence-se de qualquer modo a um mundo invertido; porque agora o conteúdo, incluindo a nossa própria vida, torna-se uma coisa meramente formal. (Nietzsche apud Marcuse, 2007: 44)

Tudo aparece numa espécie de jogo no qual as formas, cores e, por vezes, a presença de palavras e signos compõem uma trama colorida de inquieto desafio ao espectador. O artista parece oferecer uma estrutura de composição e visualidade simples. Esta é mais uma, e talvez das mais significativas, oposições efetuadas pelo artista: uma visualidade dada pelas figuras de relação compositiva, inicialmente, simples e a profundidade estética que estas figuras adquirem ao fazer da forma seu conteúdo. A formalização do puramente cotidiano a que se refere Nietzsche no fragmento de texto acima e que transubstancia a figura. Tal transfiguração diz respeito àquilo que é domínio da arte: a estilização argumenta a favor de uma agudeza na percepção do sujeito sobre a realidade.

Assim, o artista caminha de forma complexa para uma metafísica das coisas tomadas tanto do imaginário pessoal quanto do simbólico contemporâneo estam-pado seja nas retentivas de lugares, seus fatos e notícias recentes como também na exposição de hábitos peculiares e particulares construídos na sociedade líquida e divulgados pelo aparato informacional ao público, de modo generalizado.

As mesclas de texturas remetem à panaceia atual de recortes e dobras contemporâneos. Jogo de palavras e imagens que fazem lembrar os princípios duchampianos sem, no entanto, se referirem propositalmente ao artista dadaísta. São enigmas, como compostos em aforismos gráficos. Perda ou retomada do sentido de proximidade ou do conhecido com a imposição do jogo com a palavra.

Assim, as obras parecem oferecer uma espécie de múltipla significância de objetos, cotidianos ou não, na qual o aspecto dado a eles constrói possibilidades de fruição. Do mesmo modo que as tintas se sobrepõem de forma espessa, mesclando as cores já existentes no suporte de diferentes tecidos com as pinceladas



Figura 2 · Moisés Crivelaro (2012). *Praça Reykjavik*.
Acrílica, óleo e massa corrida mista sobre chita,
100 x 130 cm. Acervo pessoal do artista.

efetuadas, a obra chega ao espectador em camadas de significados. Numa metafísica das figuras apresentadas, a aparência conduz a reflexão das relações entre os objetos e as frases, sugerindo uma pretensa conexão existente entre elas.

Também o suporte de chitas e popelines somam-se, em algumas das obras, às camadas de sentido. As chitas, remetendo aos tecidos produzidos em Portugal, e com o passar do tempo transformados no Brasil em produtos industriais, articulam uma apropriação e transformação peculiar que, em parte das vezes, apresentam estampas de gosto duvidoso. Em muito, se pode pensar na associação destes tecidos ao acesso de uma parte da população a um mundo visual caótico, que conforma seus objetos de uso cotidiano, tanto em vestuário como em decoração, beirando o mundo do exagero, do contraste e da ausência de um rigor estético.

2. Obras

Apesar de produzir um corpo de obra essencialmente prático, figurativo e com narrativa, não é aos fatos empíricos que o artista se remete. Antes, sua premissa poética se mantém na “égide de tentar emular a matéria do mundo” (Crivelaro, 2013) por intermédio de seu trabalho.

Em Praça Reykjavik (Figura 2) flores de amor-perfeito e hibiscos são pintadas sobre folhagens tropicais estampadas industrialmente em um tecido escolhido pelo artista. Um crustáceo sem cabeça, pronto a ser digerido, enfileira-se ao lado de um pássaro que parece movimentar-se por cima da figura de rosto tenso. O nome da praça destaca-se ocupando como que o primeiro plano do quadro. Os antagonismos se sucedem: a praça na Islândia — lugar de pouco sol —, a ave e as folhagens tropicais; vida e morte; o rosto grave e as cores vibrantes; palavra e imagem. Não só está em evidência a questão histórica de a praça ser o centro da cidade de Reykjavik, lugar bastante frequentado em virtude de seu festival de música. Ou seja, o que a composição estética apresenta não está simplesmente ligado à diversidade de pessoas que ocorrem à cidade em seu festival, mas convida o espectador, dos trópicos ou não, a construir paralelos e significados sobre a realidade a partir de sua geografia, memória e singularidade implicadas pela forma estética que o quadro perfaz.

Da mesma forma “Muné qué doll kajira” (Figura 3) faz referência ao comércio de bonecas para adultos e às questões privadas e econômicas implicadas neste comércio. Contrapõe-se aos caranguejos, crustáceo de mangue cujo comércio é o sustento insuficiente de muitos brasileiros: Pessoas que já foram chamadas de homens-caranguejo, pela baixa estatura oriunda da miséria e da fome.

A obra é construída também por grossas camadas de tinta sobre jacquard de seda, tecido nobre. Tais camadas remetem ao campo das necessidades e

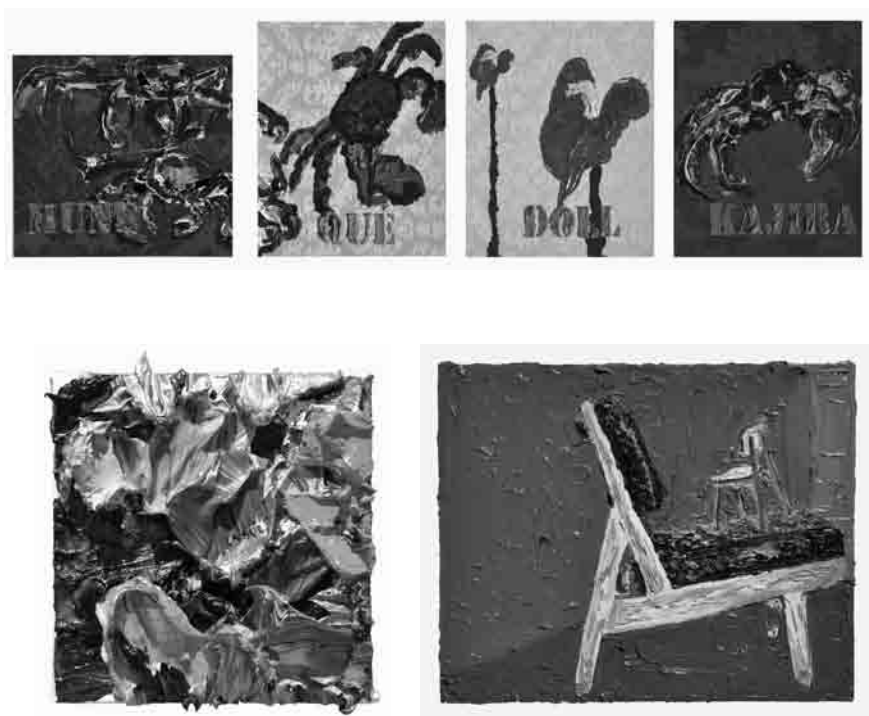


Figura 3 · Moisés Crivelaro (2012). *Muné qué doll kajira*.

Óleo, acrílica e massa plástica sobre jacquard, 35,5 x 127 cm.
Acervo pessoal do artista.

Figura 4 · Moisés Crivelaro (2013). *Quina 4*. Óleo sobre algodão, 40 x 50 cm. Acervo pessoal do artista.

Figura 5 · Moisés Crivelaro (2013). *Refugo: janeiro*. Óleo s/ algodão, 10 x 10 cm. Acervo pessoal do artista.

valores dominantes e aparentes na sociedade. Gritam, porém, na instância individual das necessidades a que cada um pode satisfazer segundo a sua submissão social, ao seu lugar peculiar e também ao econômico.

A transformação estética é conseguida através de uma remodelação da linguagem, da percepção e da compreensão, de modo a revelarem a essência da realidade na sua aparência: as potencialidades reprimidas do homem e da natureza. A obra de arte representa portanto a realidade, ao mesmo tempo que a denuncia. (Marcuse, 2007: 18)

Em se tratando ainda da materialidade das obras, enquanto a série *Quinas* (figura 4) apresenta o problema espacial, organizado segundo uma base geométrica que se estiliza na construção formal dos objetos, a série *Refugo* (figura 5) apresenta ao espectador uma reflexão sobre o percurso de construção das obras anteriores. A escolha do termo que dá nome a esta última série, evoca as outras construídas, como que aquilo que restou das outras séries realizadas ficasse documentado, impregnado de outros trabalhos, de forma a compor certa memória sobre o(s) fazer(es) do artista

Conclusão

Os suportes, os cromatismos, os contrastes e, sobretudo “uma semântica de superposição de camadas” (Crivelaro, 2013) são transformados em obra, dando ao espectador uma abertura ao percebido e um distanciamento necessário da realidade existente a fim de poder apreendê-la por sua singularidade. De tal modo, o artista articula e questiona algo próprio da contemporaneidade: a coexistência de gosto, de realidades e de construções estéticas representativas de exclusões e contrastes.

Pelo aspecto formal, a articulação entre a pintura e a estrutura visual pré-composta do tecido — que é usado não só como suporte, mas também como elemento da forma composta —, atualiza a autoridade da técnica tradicional no campo das artes visuais. A pintura mostra a materialidade de seus elementos essenciais (tinta, cor e superfície), mas ancora-se em certa parte também na estética da pós-produção, quando na obra são inseridos materiais cotidianos.

Assim, o trabalho de Moisés Crivelaro não se limita a ser representação e memória: faz parte também de uma investigação e de certa filosofia da arte, uma vez que constrói a reflexão sobre o empreendimento de obras, sobre as ideias que as geram e sobre os meios em que se materializam. A condição de existência da obra é buscada na indagação estética, para além de sua aparência: os sentidos construídos estão para além da narrativa de fatos e técnicas,

encontrando destino na percepção singular do existente e no questionamento sobre a natureza do objeto artístico.

Referências

Crivelaro, Moisés (2013). *Entrevista com o artista*. Realizada em Brasília, 2013-12-10.

Marcuse, Herbert (2007). *A dimensão estética*. Lisboa: Ed. 70. ISBN: 978-972-44-1424-9.

O cinema e o desenho de Manuel Matos Barbosa

The movies and the drawing of Manuel Matos Barbosa

ANTÓNIO MANUEL DIAS COSTA VALENTE*

Artigo completo submetido a 26 de janeiro e aprovado a 31 de janeiro de 2014.

*Portugal cineasta e artista plástico. Docente doutorado no Departamento de Comunicação e Arte na Universidade de Aveiro. Dirige o festival "AVANCA — Encontros Internacionais de Cinema, Televisão, Vídeo e Multimédia".

AFILIAÇÃO: Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, campus universitário de Santiago, 3810-193 Aveiro. E-mail: avalente@ua.pt

Resumo: O filme "A ria, a água, o homem" é o pretexto para olhar para o autor Manuel Matos Barbosa, conhecer traços singulares da sua vivência e descobrir-lhe a obra e o hia-to da sua produção. Relacionam-se filmes, tempo e lugar com os desenhos que, sendo geradores da complementaridade lápis/câ-mara, parecem estar sempre presentes.

Palavras chave: desenho / cinema de amadores / documentário / animação.

Abstract: The film "The lagoon, the water, the man..." is the opportunity to look at the author Manuel Matos Barbosa, to know natural features of his experience and discover his work and the gap of his production. Movies, time and places are related to the drawings that seem to be always present, as they create the complementariness between the pencil and the camera.

Keywords: drawing / amateur film / documentary / animation.

Introdução

A estreia do filme "A ria, a água, o homem" mostrou uma obra de animação, que quase se substitui pela urgência de falar de um filme-desenho, de tal forma este é avassalador.

Filme documental, construído como um caderno de desenhos: intenso, severo, marcado pelo olhar atento, habituado, compenetrado e suculentamente límpido

no sorriso e no desejo. Cada minuto do filme poderá ser o tempo de contemplação e entranho na imagem antes de virar a página e cair sobre o subsequente.

O espaço, público e aberto, tem nos traços uma geometria de perfeito ar livre, de quem vive algo que bem conhece. Todos os desenhos da obra são figurações de espaços maioritariamente paisagísticos.

O percurso de chegada ao filme é um caminho entre a história do cinema de amador português e o pioneirismo nos anos 60/70, com a animação a juntar-se e a marcar o conjunto dos filmes desse tempo. Manuel Matos Barbosa foi um dos primeiros cineastas portugueses a trazer o desenho para o movimento do cinema amador e daí acompanhou décadas de cinema e de desenho numa vida pautada pela complementaridade do lápis e da câmara.

Em 2010, “A ria, a água, o homem” estreou nos ecrãs dos festivais de cinema, mas também nos auditórios de espaços museológicos onde os desenhos do filme e as memórias dos outros filmes marcaram presença e expressão de mostra de arte. Entre as artes plásticas e a arte cinematográfica, parece que este filme encontrou rapidamente o seu lugar.

Mas a meta parece ser o procurar nas imagens cinematográficas as marcas de um percurso, de um jeito, de uma construção mental e da latência de preocupações gráficas. Procurar é o desafio que os desenhos permitem num filme marcado pela passagem de vários tempos, sem para eles parecer olhar demasiado, sem se preocupar com as suas existências e sem se moldar aparentemente a uma qualquer dominância externa.

Matos Barbosa tem 78 anos e voltou à realização de animação depois de 29 anos de interregno. Os desenhos, após 1999, têm estado sempre por aí.

1. Um tempo

Parece que os traços de vida serão capazes de se reverem no que fica mais directamente resultante dela mesma. O terminar obra parece ser a forma mais emissível de dar percepção á vivência de décadas de um autor. A expressão surge perceptível aí, ultrapassa a barreira do infinitamente envolto na penumbra do pessoal, do não visível.

A obra terminada parece ser a obra mostrada, compartilhada, é algo que passa a fronteira do abrir a porta e deixar que outros olhares, outros interesses e outras sensibilidades lhe deixem cair os olhos em cima. É obra por isso mesmo, porque se mostra, porque marca presença, porque entra para o mundo do identificável, quantificável.

Mas parece que a obra não tem sempre a mesma forma, o mesmo nascimento, a mesma gestação. Parece até que obra é obra quando se individualiza, força

autonomia e singularidade. Surge porque existe, mas surge porque um histórico a permite surgir.

De uma obra e de um histórico se tratará, na certeza de que a dupla existência visível em ecrã e em bilhete de identidade parece justificar e carimbar a passagem da probabilidade à evidência.

O histórico do homem Manuel Matos Barbosa e a obra de imagens, movimento e sons intitulada "A ria, a água, o homem...", são a partida para este debruçar sobre as intercepções de ambos.

O tempo contado, passado, não relevante, estará sempre por perto e acompanha tudo. O tempo e o espaço, como sempre, como parece ser sempre.

2. Manuel Matos Barbosa

Nasceu em Oliveira de Azeméis em 1935 e até 1951 por ali fica, ali se prepara para dar continuidade ao comércio da família, mas é também ali que estuda. Diz que "Por aqueles anos, Aveiro era o local onde se faziam exames e por isso um pouco mal olhado" (Valente, 2010: 23)

Oliveira e Aveiro serão cidades chave no seu percurso.

Em Oliveira de Azeméis, o Cinema Caracas e o cineclube local marcaram a sua aproximação aos filmes.

[...] tudo terá início com a feliz coincidência de que o futuro cineasta tinha como vizinho o dono dos cinemas de Oliveira de Azeméis, que não tinha filhos. Como tal, era ele que acompanhava a esposa do dono ao cinema para esta não estar sozinha. (Castro, 2013: 41)

[...] por volta dos anos 50 surge o cineclube de Oliveira de Azeméis onde, "por ter o bichinho já no corpo", aderiu, tendo mais tarde sido seu dirigente (Castro, 2013: 41)

Em 1956 inicia o seu "Serviço militar em Aveiro no R.C.5 e tudo se modifica. A cidade é, apesar do tempo que se vivia, uma agradável descoberta..." (Valente, 2010: 23)

Aveiro é sobretudo o espaço onde passa a conviver com Vasco Branco, onde inicia um percurso de cineasta amador, onde conhece outros cineastas, constrói amizades, aprofunda técnicas e mergulha em debates por entre as questões estéticas, sociais e políticas.

Em 1958 compra a sua primeira máquina de filmar, iniciando-se com os seus primeiros documentários. Os anos 60 e 70 seriam marcados por sucessivos filmes e pela militância no movimento do cinema amador (nomeadamente como

dirigente da Federação Portuguesa de Cinema de Amadores e na organização em Aveiro do “1º Congresso do Cinema Amador Português”).

Paralelo ao cinema, o desenho nunca esteve longe. Entre os finais de 40 e os anos 50, o gosto pelo desenho prolonga-se no cinema de animação, onde a influência de Disney era óbvia.

“Era na altura inclusivamente um sonho para o realizador poder ir para os Estados Unidos da América desenhar, fazer cinema de animação”. (Castro, 2013: 41)

É em 1961 que Matos Barbosa inicia a sua experiência no cinema de imagem-a-imagem, com “Exp.1”, a que se seguiram “O grande desafio”(1963), “Poker”(1964), “Toiros e... fantasia”(1965), “A.E.I.O.U.”(1967) e “A prenda”(1968).

Após um interregno, volta à animação em 1973 com “O pedestal” e “Diálogo”(1975) e sobretudo participa no Cinanima, um festival de animação em Espinho a que assiste ininterruptamente até aos dias de hoje. Em 1978 é mesmo membro do júri de pré-selecção deste festival, o que virá a acontecer durante vários anos.

O seu último filme é “Corridinho”, uma animação de 1981, iniciando-se um longo hiato na realização cinematográfica, até vários anos após a entrada do séc. XXI.

O desenho foi crescendo, começou a publicar banda desenhada (BD) nos jornais da sua terra após 1984 e publicando os seus primeiros álbuns de BD em 1998. Um ano depois inaugura a sua primeira exposição de desenho e pintura, tinha já 64 anos.

A passagem do século parece ter sido marcada com um maior investimento no desenho, sucedendo-se as exposições e as ilustrações. Paralelamente a sua presença em festivais de cinema como membro de júris é quase constante.

O desenho animado volta a surgir. Primeiro em 2005 como assistente de realização do decano da animação portuguesa, o cineasta Artur Correia, na série de animação “Histórias a passo de cágado” (série de animação para televisão que foi igualmente a primeira série de produção europeia a surgir num telemóvel). Depois em 2009/2010 com o retomar da realização através do projecto “A ria, a água, o homem...”.

3. O filme

“A ria, a água, o homem...” é uma curta-metragem de desenhos animados, de cerca de 5 minutos.

Este filme, que surgiu de uma exposição que Matos Barbosa fez com os seus desenhos, ilustra as actividades que a Ria de Aveiro oferece ao homem, sendo elas a pesca, a agricultura, a exploração salineira, a apanha do moliço, etc. (Castro, 2013: 45)

Procurando tudo ligar, um texto de Raúl Brandão (retirado da sua obra “Os pescadores”), percorre o filme transportado pela voz inconfundível do actor Joaquim de Almeida.

A toada sonora é construída num ritmo sereno, quase contemplativo, mas nem assim menos incisivo ou participativo. A voz parece surgir entrelinhada, quase dialogante com as imagens e movimentos, consubstanciando uma energia contínua a que a música de Debussy dá, o que parece ser, o necessário complemento.

O filme é um documentário.

Percorre-se um espaço aberto, de luz e pequenas aragens, recriado em sucessivos desenhos e quase só pequenos movimentos. É a Ria de Aveiro — dando mote à aparente imobilidade perceptível, quase forçada pela representação gráfica dos grandes espaços de conjunto. “Paisagem” poderia ser o nome de quase todos os desenhos que integram o filme.

A imagem, resultante de camadas de desenhos, entre a imobilidade e os pequenos movimentos, tem a onnipresença de um traço identificável, comprometido com uma figuração que parece ser sobretudo criadora de certos “retratos”. Mas o compromisso com a realidade não parece ser fotográfico e as suas raízes aproximam-se bem mais do espaço figurativo da gravura. O traço e os conjuntos de traços são cruciais na construção de cada desenho e o desenho é o que verdadeiramente edifica a imagem do filme.

Entre um caderno de desenhos e um filme de desenhos, o espaço de opção é quase inexistente.

Será sobretudo uma questão de suporte e só depois parece vir o tempo de criação que nessa oportunidade se abre. O cinema parece apelar ao que o desenho criou.

4. O espaço entre o autor e a obra

O cinema de Manuel Matos Barbosa é obra do sítio dele.

Ele ali contou a passagem dos anos entre a casa/trabalho (Oliveira de Azeméis), tempo livre (Torreira, Ria de Aveiro) e os amigos (Aveiro, Espinho). Um triângulo que se formatou e ganhou forma de representação quase geográfica no seu extenso espaço lagunar, a dois passos do mar: a Ria de Aveiro.

De Oliveira de Azeméis, perscruta o mar entre as colinas da sua terra; da

Torreira ocupa o ponto de vista das vagas alteradas do mar, para espreitar no outro lado, a calma da Ria.

É aqui que o tempo lhe permite descobrir o espaço, conhecer cada entreacto e entregar-se à contemplação, percepção, participação e intervenção.

A ria tem pedaços que Matos Barbosa conhece bem (fruto natural do tempo e da repetição), por isso pode traçar convictamente o preto sobre o branco suporte. A ideia é que o desenho seja um “espelho lunar” (porque transformador), da pequena descoberta que acompanha um saber maduro.

Na verdade, Matos Barbosa parece criar onde ele mesmo se criou. “... eu sou um adorador da Ria, cada dia descubro coisas novas...”. (Castro, 2013: 16)

O filme “A ria, a água, o homem...” parece ter aqui a sua génese, muito para além da exposição de desenhos onde o cineasta diz ter nascido o filme.

A região parece ter um evidente e insubstituível papel. Parece estar preparada para colar a etiqueta “regionalista” a um autor que parece enaltecer constantemente o seu sítio e a sua região, que bem conhece.

Entre os limites da geografia enquanto marcadores de espaço, e as consoantes das expressões que consolidam a obra, “A ria, a água, o homem...” é um filme totalmente marcado pela identificação espacial. Os olhares e as acções sociais, económicas e culturais, são planos que parecem complementares ao desenho de paisagem, saído do cavalete que esperou o raiar do dia, para se impor em toda a sua extensão.

Entretanto, mergulhando nos anteriores filmes e procurando pistas de percepção de percurso, os documentários reafirmam esta presença espacial em filmes como “Moliceiros”(1961) e “Companha”(1967). Em certa medida, “A ria, a água, o homem...” tem nestas obras um antecedente que agora mapeia desenhos onde antes estaria a imagem real.

Mas é no seu restante cinema, no que se socorre da animação, que nos confrontamos com uma obra de preocupações e questões universais que ultrapassam os limites da geografia regional. Filmes como “O pedestal”(1973) ou “Diálogo”(1975), são disso exemplo. As suas histórias podiam-se repercutir nos cinco continentes e com as mais diversas condicionantes. Aqui, só o sítio de produção é comum a todas estas obras.

Conclusão

“A ria, a água, o homem...” retoma quase tudo: o cinema porque este é um filme, o desenho porque este é matéria construtiva/criativa, a animação pelo género/técnica e finalmente esta obra deixa o cineasta onde sempre andou: o seu sítio.

O espaço e o tempo têm aqui relevância e hiato, como se não fosse preciso

nada mais para dar unidade a quase três décadas de separação. Mas é... no caso de Manuel Matos Barbosa o desenho foi sempre o que esteve de permeio.

Referências

Castro, Ana (2013) *Aveiro, um espaço com história no cinema: o Grupo de Aveiro*. Aveiro: Universidade de Aveiro.

Valente, António et al (2010) *A ria, a água, o homem — o cinema de Manuel Matos Barbosa*. Avanca: Edições Cine-Clube de Avanca. ISBN: 978-972-99733-8-3

El sol, el viento, la lluvia y el pintor. La naturaleza y el azar como agentes creadores en la pintura de Lucio Muñoz

*The sun, the wind, the rain and the painter.
Nature and chance as creative agents
in Lucio Muñoz's painting.*

JOSÉ MANUEL GARCÍA PERERA*

Artigo completo submetido a 15 de Janeiro e aprovado a 31 de janeiro 2014.

*España, artista visual. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes (FBAUS).

AFILIAÇÃO: Universidad de Sevilla, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura. Laraña, 3; 41003 Sevilla, España. E-mail: josegperera@gmail.com

Resumen: Este artículo se centra en la figura del pintor español Lucio Muñoz para reflexionar sobre el azar como fuerza creadora en su pintura en particular y en la pintura española de posguerra en general. Muñoz permite que sea primero la naturaleza quien pinte su obra, y tras ella interviene el azar. Es gracias a ello que sus relieves de madera guardan el misterio de lo que parece tener vida propia. El pintor se convierte en espectador de su obra y se acerca al enigma de la creación.

Palabras clave: pintura / posguerra / España / azar.

Abstract: This article focuses on the figure of the Spanish painter Lucio Muñoz to reflect on chance as a creative force in his painting in particular and in Spanish postwar's painting in general. Muñoz allows nature to be the first who paints his work, and later chance participates. It is thanks to it that his wooden reliefs keep the mystery of what appears to have its own life. The painter becomes a spectator of his work and approaches the enigma of creation.

Keywords: painting / postwar / Spain / chance.

Introducción

Tras la Segunda Guerra Mundial la razón es señalada como culpable de los males del ser humano en el siglo XX. Los prodigios del hombre ilustrado han desembocado en una matanza avivada por inventos complejíssimos salidos de mentes brillantes. Contagiado de ideas existencialistas, el arte informal que a mediados de la centuria se extiende por Europa se opone a lo tecnificado con una pintura orgánica e informe, y con el azar como arma por su condición de enemigo natural de la razón. De entre los pintores que entonces abrieron al azar las puertas de su espacio creativo fue el español Lucio Muñoz (1929-1998) quien lo hizo de manera más vehemente: no sólo permitiendo que este interviniera durante el proceso pictórico desactivando ciertos resortes de la mente consciente, sino entregándose por entero a los caprichos de la naturaleza; no sólo buscando la huella del accidente natural en los objetos, sino acotando un tiempo y un espacio para que dicha huella se manifestara.

Esta ponencia se acerca a su figura con el objetivo de indagar en las implicaciones que plantea el azar como fuerza creadora y en el porqué de su presencia en parte importante de la pintura del momento. El interés por lo irracional permite la poco común entrada de agentes naturales en la obra de arte, rasgo que singulariza el trabajo de este artista y que nos acerca a una mejor comprensión de su concepción del acto creativo, así como a la de algunos compañeros de generación, cuyos nombres, léase Tàpies o Millares, han ensombrecido la labor de Muñoz. Su pintura, menos convulsa quizá, menos doliente, disuelve la clara contraposición entre las maneras de los dos agentes dadores de forma, lo humano (lo artificial, lo calculado, lo rectilíneo, lo plano) y lo natural (lo caótico, lo impreciso, lo orgánico), y se revela como un luminoso y singular testimonio en esa España gris poco propicia para otra cosa que no fuera el grito desgarrado.

1. La razón enemiga

La introducción del azar en el proceso de creación es una de las aportaciones esenciales de la herencia surrealista, pues abrió el camino para las liberadoras exploraciones del subconsciente. El surrealismo otorgó el protagonismo a un mundo irracional y onírico que hasta entonces carecía de sentido. Del automatismo psíquico nació una nueva libertad, la de la razón adormecida, la cual pretendía anular la represión que ejercía la mente consciente sobre la creatividad.

La vuelta al azar en el ecuador del siglo XX no es por tanto casual: forma parte de un discurso coherente que desdeña el absoluto control de la técnica mediante la razón. Ya Gillo Dorfles (1973: 121) nos advierte:



Figura 1 · Maderas expuestas al sol y a la lluvia en la terraza del estudio de Lucio Muñoz. Fotografía de Álvaro Negro (1998).

[...] la reducción del arte a un elemento producido mecánicamente le despojaría de pronto de todo el vasto territorio del inconsciente, del impulso automático, de la expresión libre e irracional; el único territorio humano que todavía ha resultado parcialmente indemne de la intervención de la máquina [...], de la abominación de la estadística.

Esta parcela de territorio aún no contaminada ofrece un nuevo campo lleno de posibilidades sin explorar en el que tal vez pueda hallarse una mejor versión de la naturaleza humana. En su busca van los pintores en gran parte del viejo continente, también en España, todavía convaleciente de una guerra civil y en plena dictadura franquista. En su busca va Lucio Muñoz cuando abandona sus maderas en la terraza de su estudio (Figura 1), al aire libre, dando un giro a la tradición del objeto encontrado, cultivándolo más que buscándolo. Allí la madera se cura al sol, madura, adquiere matices que ni el más portentoso pintor sabría encontrar. Parece como si, tras varios siglos, el artista se hubiera cansado por fin de fracasar ante el anhelo imposible de imitar la naturaleza ¿Para qué imitarla cuando está a nuestro alcance y podemos tomarla?

El sol, el viento y la lluvia son, podemos decir, los autores primeros de los relieves de Muñoz. Pueden transcurrir meses, incluso años, antes de que el pintor recoja de su terraza uno de estos tablones para hacerlo formar parte de su obra; es el lapso necesario para que el material lleve impregnado el enigma de la naturaleza. Así Lucio se asegura de no forzar a la madera a expresar aquello que por su esencia no le corresponde. Ella lo dice todo "en su propia lengua" (Muñoz, 2006: 59). La manipulación humana puede corromper su nobleza: "me gustaría ser capaz de tratar la madera como la trata el mar" (Muñoz, 2006: 58), ha comentado alguna vez el pintor, anhelando el tacto siempre benigno de los agentes naturales sobre la materia. En la terraza de su estudio, ante las tablas manchadas y agrietadas, el pintor asume el papel de mero observador: "Todos esos accidentes llevan implícita la razón de la naturaleza y hacen sentir como una analogía del orden universal [...] que debe ser como la razón del impulso" (Muñoz, Nieva y Tusell, 1993: 23).

La enemistad con la razón humana conlleva la plena aceptación de la razón natural; sus acciones no admiten cuestionamientos ni juicios, su existencia es amoral, sus gestos son empujes para que el mundo avance. No puede equivocarse, no hay un porqué, simplemente es. Ante ella el artista se sobrecoge, y no tiene otra opción que entregarle el protagonismo.

2. Vivir en el alambre

Cuando la naturaleza ha hecho su trabajo Lucio Muñoz entra en escena y se

inicia una nueva etapa en el proceso de creación: deja de ser espectador y asume por primera vez su condición de autor. Pero incluso entonces impera un deseo de ocultamiento: el puro accidente da paso a un azar controlado por cuyos resquicios se escapa algo de la razón inherente a la acción humana, por mucho que esta pretenda desposeerse de su pesada carga. El artista no puede entregarse a lo casual sin paliativos, necesita de lo racional para equilibrar lo que de otro modo podría desbocarse: “si [...] aparecieran en mi obra signos de excesivo control o caos manifiesto, no tendría inconveniente en demolerla o iniciar un período revolucionario” (Muñoz, 2006: 43).

Entre una vía y otra, entre el hacer humano y el natural, Muñoz se acomoda adoptando una serie de recursos que le permite controlar sólo hasta cierto punto el futuro resultado: derrama pintura, arranca pedazos de madera o los quema... El azar elimina el tacto humano sobre la materia, la pincelada desaparece frecuentemente, y con ella el fantasma del brazo y la mano que la genera. De esta manera respeta el pintor la labor previa a la suya, completando pero nunca enmascarando. Así concilia las fuerzas naturales y las suyas propias.

El cuadro, libre de la severa tutela de su creador, cobra vida. Respira, burbujea, se agrieta... La pasta untuosa que lo conforma se mueve sin necesidad de que el pintor la desplace aplicando una pincelada. “¿Asistimos, pues, a una voluntaria desaparición del pintor para dejar puesto a la Naturaleza pintora, al Azar artista?”, se pregunta Umberto Eco (2002: 215) ante la orgía de manchas y salpicaduras que genera la superficie animada del arte informal. El cuadro no está predeterminado, se va haciendo a sí mismo en continua comunicación con su creador. Lucio Muñoz, como muchos otros pintores de su tiempo, se descubre sorprendido ante lo que su creación le muestra, ante una nueva faceta propia por la cual imita no ya la apariencia de la naturaleza sino más bien su proceso de creación, sembrando el germen de varias cosas que luego verá prosperar o decaer, atacando luego, arañando, quebrando, abrasando con la misma crueldad de un agente erosivo, volcando sobre la creación nueva el peso de décadas de desgaste. Sin embargo, la violencia que subyace tras este modo de abordar el acto creativo y que caracteriza el temperamento del arte informal está ausente del trabajo de Muñoz. La nueva relación creador-creación lo acerca más que nunca a la Madre Naturaleza, puede tomar lo que ella crea y obrar luego a su imagen y semejanza configurando realidades con entidad y vida propias, impulso este que no debe verse únicamente como un deseo de alejamiento del avasallador proceder humano o como una señal de protesta; es también el gesto de quien se siente profundamente atraído por todo aquello que se manifiesta sin razón aparente, con la pureza de la que sólo el medio natural es capaz.

El nuevo papel que con tanta convicción asume Lucio Muñoz es también el de un mediador que revela lo que la obra crea y no puede mostrar por sí sola (Rubert de Ventós, 1978). Esta, ineludiblemente, cambia también su rol, de paciente a agente, y se presenta ante el pintor como un animal que se niega a ser domado. Su resistencia impide que la creación se convierta en un trayecto memorizado, mecánico, y hace de ella una continua búsqueda de no se sabe muy bien qué. Las fórmulas cerradas no conducen a nada: "la creatividad es enemiga de lo conocido, lo conocido sólo sirve como palanca [...]. Hay que aprender a vivir en el alambre, la inseguridad debe convertirse en estímulo" (Muñoz, 2006: 43). Sin la duda no existe la pregunta, y sin la pregunta no existe la sorpresa, sólo la respuesta prefabricada. Ahí está, nos dice Lucio Muñoz, la falsedad en el arte.

Conclusión

Un gesto tan básico como recoger un objeto del suelo se convierte, en una España dominada por la ampulosidad de la fanfarria y el estruendo, en una protesta callada. Los mencionados coetáneos de Lucio Muñoz, Antoni Tàpies y Manolo Millares, recorren similares senderos para tomar armas en una batalla contra la alienación. Les unen no pocos ni insignificantes rasgos a la hora de abordar el cuadro; les separa precisamente el fuerte vínculo con el contorno social presente en las obras del pintor catalán y del pintor canario, ese que genera una pintura desgarrada y primordialmente preocupada por el devenir de la raza humana. Su ausencia parece situar la obra de Lucio Muñoz en otro lugar, allí donde la calma poética sepulta la agitación del drama. Y el contexto es el mismo, el mismo lugar y el mismo tiempo, pero la pintura de Lucio no se posiciona como una protesta, no es un grito silencioso. Él deja que sean otros quienes pinten su obra porque es un observador del mundo. A buen seguro el recelo hacia la técnica y la razón está ahí, pero no tanto como rebelión contra un panorama desolador sino como medio para acercarse al enigma de la creación, para alcanzar la perfección de un agente natural en su modo de tratar la materia. Con la presencia del azar el pintor no pretende sino ocultarse. Su pintura rastrea el misterio de lo que no lo tiene: una charca, el hueco de un árbol, una piedra... Pero Lucio no puede buscarlo a solas porque su cuerpo y su mente humanos no están capacitados para ello. Por eso necesita aliarse con la naturaleza y el azar. El sol, el viento y la lluvia participan de ese misterio, es su lenguaje y no conocen otro. Lucio espera pacientemente que hagan su trabajo. Son prodigiosos pintores.

Referencias

Dorfles, Gillo (1973). *Últimas tendencias del arte de hoy*. Barcelona: Labor.

Eco, Umberto (2002). *La definición del arte*. Madrid: Destino.

Muñoz, Lucio (2006). *Lucio Muñoz. El conejo en la chistera. Escritos del artista*. Madrid: Síntesis.

Muñoz, Lucio, Nieva, Francisco y Tusell, Javier (1993). *Lucio Muñoz*. Zaragoza: Ibercaja.

Negro, Álvaro (1998). Maderas expuestas al

sol y a la lluvia en la terraza del estudio de Lucio Muñoz. Extraída de Calvo, Francisco, Castaño, Adolfo, Muñoz, Lucio, Muñoz, Rodrigo y Nieva, Francisco (1999). *Lucio Muñoz 1950-1998*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa. Madrid: Fundación Central-Hispano. San Sebastián: Museo San Telmo, p. 141.

Rubert de Ventós, Xavier (1978). *El arte ensimismado*. Barcelona: Península.

.2

Gama, instruções aos autores

Gama, instructions to authors

Gama — condições de submissão de textos

Submitting conditions

A *Gama* é uma revista internacional sobre Estudos Artísticos que desafia artistas e criadores a produzirem textos sobre a obra dos seus colegas de profissão.

A Revista *Gama*, Estudos Artísticos é editada pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e pelo seu Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, Portugal, com periodicidade semestral (publica-se em julho e dezembro). Publica temas na área de Estudos Artísticos com o objetivo de debater e disseminar os avanços e inovações nesta área do conhecimento.

O conteúdo da revista dirige-se a investigadores e estudantes pós graduados especializados nas áreas artísticas. A *Gama* toma, como línguas de trabalho, as de expressão ibérica (português, castelhano, galego, catalão).

Os artigos submetidos deverão ser originais ou inéditos, e não deverão estar submetidos para publicação em outra revista (ver declaração de originalidade).

A revista é publicada duas vezes por ano e tem um rigoroso sistema de arbitragem científica. Os originais serão submetidos a um processo editorial que se desenrola em duas fases. Na primeira fase, fase de resumos, os resumos submetidos são objeto de uma avaliação preliminar por parte do Diretor e/ou Editor, que avalia a sua conformidade formal e temática. Uma vez estabelecido que o resumo cumpre os requisitos temáticos, além dos requisitos formais indicados abaixo, será enviado a três, ou mais, pares académicos, que integram o Conselho Editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) não aprovado. Na segunda fase, uma vez conseguida a aprovação preliminar, o autor do artigo deverá submeter, em tempo, a versão completa do artigo, observando o manual de estilo ('meta-artigo'). Esta versão será enviada a três pares académicos, que integram o conselho editorial internacional, e que determinam de forma anónima: a) aprovado b) aprovado mediante alterações c) não aprovado.

Os procedimentos de seleção e revisão decorrem assim segundo o modelo de arbitragem duplamente cega por pares académicos (*double blind peer review*), onde se observa, adicionalmente, em ambas as fases descritas, uma salvaguarda geográfica: os autores serão avaliados somente por pares externos à sua afiliação.

A *Gama* recebe submissões de artigos segundo os temas propostos em cada número, e mediante algumas condições e requisitos:

1. Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados de qualquer área artística, no máximo de dois autores por artigo.
2. O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
3. Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se

seguir o manual de estilo da revista *Gama* e enviado dentro do prazo limite, e for aprovado pelos pares académicos.

4. Os autores cumpriram com a declaração de originalidade e cedência de direitos, e com a comparticipação nos custos de publicação.

São fatores de preferência alternativos:

1. Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de expressão linguística portuguesa ou espanhola.
2. Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos, mas de qualidade.

A revista Gama promove a publicação de artigos que:

- Explore o ponto de vista do artista sobre a arte;
- Introduzam e deem a conhecer autores de qualidade, menos conhecidos, originários do arco de países de expressão de línguas ibéricas;
- Apresentem perspectivas inovadoras sobre o campo artístico;
- Proponham novas sínteses, estabelecendo ligações pertinentes e criativas, entre temas, autores, épocas e ideias.

Procedimentos para publicação

Primeira fase: envio de resumos provisórios

Para submeter um resumo preliminar do seu artigo à *Gama* envie um e-mail para estudio@fba.ul.pt, com dois anexos distintos em formato Word, e assinalando o número da revista em que pretende publicar, mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

Ambos os anexos têm o mesmo título (uma palavra do título do artigo) com uma declinação em _a e em _b.

Por exemplo:

- o ficheiro palavra_preliminar_a.docx contém o título do artigo e os dados do autor.
- o ficheiro palavra_preliminar_b.docx contém título do artigo e um resumo com um máximo de 2.000 caracteres ou 300 palavras, sem nome do autor. Poderá incluir uma ou duas figuras, devidamente legendadas.

Estes procedimentos em ficheiros diferentes visam viabilizar a revisão científica cega (*blind peer review*).

Segunda fase: envio de artigos após aprovação do resumo provisório

Cada artigo final tem um máximo 11.000 caracteres sem espaços, excluindo resumos e referências bibliográficas. O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, deve seguir o 'meta-artigo' auto exemplificativo (meta-artigo em versão *.docx ou *.rtf).

Este artigo é enviado em ficheiro contendo todo o artigo (com ou seu título), mas sem qualquer menção ao autor, direta ou deduzível (eliminá-la também das propriedades do ficheiro). Não pode haver auto-citação na fase de submissão.

O ficheiro deve ter o mesmo nome do anteriormente enviado, acrescentando a expressão 'completo' (exemplo: palavra_completo_b).

Custos de publicação

A publicação por artigo na *Gama* pressupõe uma pequena comparticipação de cada autor nos custos associados. A cada autor são enviados dois exemplares da revista.

Critérios de arbitragem

- Dentro do tema geral proposto para cada número, 'Criadores Sobre outras Obras,' versar sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica;
- Nos números pares, versar sobre o tema específico proposto;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

Normas de redação

Segundo o sistema *autor, data: página*. Ver o 'meta-artigo' nas páginas seguintes.

Cedência de direitos de autor

A revista *Gama* requiere aos autores que a cedência dos seus direitos de autor para que os seus artigos sejam reproduzidos, publicados, editados, comunicados e transmitidos publicamente em qualquer forma ou meio, assim como a sua distribuição no número de exemplares que se definirem e a sua comunicação pública, em cada uma das suas modalidades, incluindo a sua disponibilização por meio eletrónico, ótico, ou qualquer outra tecnologia, para fins exclusivamente científicos e culturais e sem fins lucrativos. Assim a publicação só ocorre mediante o envio da declaração correspondente, segundo o modelo abaixo:

Modelo de declaração de originalidade e cedência de direitos do trabalho escrito

Declaro que o trabalho intitulado: _____ que apresento à revista *Gama*, não foi publicado previamente em nenhuma das suas versões, e comprometo-me a não submetê-lo a outra publicação enquanto está a ser apreciado pela *Gama*, nem posteriormente no caso da sua aceitação. Declaro que o artigo é original e que os seus conteúdos são o resultado da minha contribuição intelectual. Todas as referências a materiais ou dados já publicados estão devidamente identificados e incluídos nas referências bibliográficas e nas citações e, nos casos que os requeiram, conto com as devidas autorizações de quem possui os direitos patrimoniais. Declaro que os materiais estão livres de direitos de autor e faço-me responsável por qualquer litígio ou reclamação sobre direitos de propriedade intelectual.

No caso de o artigo ser aprovado para publicação, autorizo de maneira ilimitada e no tempo para que a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa inclua o referido artigo na revista *Gama* e o edite, distribua, exhiba e o comunique no país e no estrangeiro, por meios impressos, eletrónicos, CD, internet, ou em repositórios digitais de artigos.

Nome _____

Assinatura _____

Manual de estilo da Gama **— Meta-artigo**

Gama style guide — Meta-paper

Meta-artigo auto exemplificativo [Título deste artigo, Times 14, negrito]

Artigo completo submetido a [dia] de [mês] de [ano]

Resumo: *Este meta-artigo exemplifica o estilo a ser usado nos artigos enviados à revista Gama. O resumo deve apresentar uma perspectiva concisa do tema, da abordagem e das conclusões. Também não deve exceder 5 linhas.*

Palavras chave: *meta-artigo, conferência, normas de citação.*

[Itálico 11, alinhamento ajustado, máx. de 5 palavras chave]

Title: *Meta-paper*

Abstract: *This meta-paper describes the style to be used in articles for the Gama journal. The abstract should be a concise statement of the subject, approach and conclusions. Abstracts should not have more than five lines and must be in the first page of the paper.*

Keywords: *meta-paper, conference, referencing.*

Introdução [ou outro título; para todos os títulos: Times 12, negrito]

De modo a conseguir-se reunir, na revista *Gama*, um conjunto consistente de artigos com a qualidade desejada, e também para facilitar o tratamento na preparação das edições, solicita-se aos autores que seja seguida a formatação do artigo tal como este documento foi composto. O modo mais fácil de o fazer é aproveitar este mesmo ficheiro e substituir o seu conteúdo. Nesta secção de introdução apresenta-se o tema e o propósito do artigo em termos claros e sucintos. No que respeita ao tema, ele compreenderá, segundo a proposta da *Gama*, a visita à(s) obra(s) de um criador – e é este o local para uma apresentação muito breve dos dados pessoais desse criador, tais como datas e locais (nascimento, graduação) e um ou dois pontos relevantes da atividade profissional. Não se trata de uma biografia, apenas uma curta apresentação de enquadramento redigida com muita brevidade.

Nesta secção pode também enunciar-se a estrutura ou a metodologia de abordagem que se vai seguir no desenvolvimento.

[Todo o texto do artigo, exceto o início, os blocos citados, as legendas e a bibliografia: Times 12, alinhamento ajustado, parágrafo com recuo de 1 cm, espaçamento 1,5, sem notas de rodapé]

1. Modelo da página

[este é o título do primeiro capítulo do corpo do artigo; caso existam subcapítulos deverão ser numerados, por exemplo 1.1 ou 1.1.1 sem ponto no final da sua sequência]

A página é formatada com margens de 3 cm em cima e à esquerda, de 2 cm à direita e em baixo. Utiliza-se a fonte “Times New Roman” do Word para Windows (apenas “Times” se estiver a converter do Mac, não usar a “Times New Roman” do Mac). O espaçamento normal é de 1,5 exceto na zona dos resumos, ao início, e na zona das referências bibliográficas. Todos os parágrafos têm espaçamento zero, antes e depois. Não se usam *bullets* ou bolas automáticas ou outro tipo de auto-texto exceto na numeração das páginas (à direita em baixo). Também não se usam cabeçalhos ou rodapés. As aspas, do tipo vertical, terminam após os sinais de pontuação, como por exemplo “exemplo de fecho de aspas duplas,” ou ‘fecho de aspas.’

Para que o processo de *peer review* seja do tipo *double-blind*, eliminar deste ficheiro qualquer referência ao autor, inclusive das propriedades do ficheiro. Não fazer auto referências.

2. Citações

Observam-se como normas de citação as do sistema ‘autor, data,’ ou ‘Harvard,’ sem o uso de notas de rodapé. Recordam-se alguns tipos de citações:

- Citação curta, incluída no correr do texto (com aspas verticais simples, se for muito curta, duplas se for maior que três ou quatro palavras);
- Citação longa, em bloco destacado.
- Citação conceptual (não há importação de texto *ipsis verbis*, e pode referir-se ao texto exterior de modo localizado ou em termos gerais).

Como exemplo da citação curta (menos de duas linhas) recorde-se que ‘quanto mais se restringe o campo, melhor se trabalha e com maior segurança’ (Eco, 2004: 39).

Como exemplo da citação longa, em bloco destacado, apontam-se os perigos de uma abordagem menos focada, referidos a propósito da escolha de um tema de tese:

Se ele [o autor] se interessa por literatura, o seu primeiro impulso é fazer uma tese do gênero A Literatura Hoje, tendo de restringir o tema, quererá escolher A literatura italiana desde o pós-guerra até aos anos 60. Estas teses são perigosíssimas (Eco, 2004: 35).

[Itálico, Times 11, um espaço, alinhamento ajustado (ou ‘justificado,’ referência ‘autor, data’ no final fora da zona itálico)]

Como exemplo da citação conceptual localizada exemplifica-se apontando que a escolha do assunto de um trabalho académico tem algumas regras recomendáveis (Eco, 2004: 33).

Como exemplo de uma citação conceptual geral aponta-se a metodologia global quanto à redação de trabalhos académicos (Eco, 2004). Os textos dos artigos não devem conter anotações nos rodapés.

3. Figuras ou Quadros

No texto do artigo, os extra-textos podem ser apenas de dois tipos: Figuras ou Quadros.

Na categoria Figura inclui-se todo o tipo de imagem, desenho, fotografia, gráfico, e é legendada por baixo. Apresentam-se aqui algumas Figuras a título meramente ilustrativo quanto à apresentação, legendagem e citação/referência. A Figura tem sempre a ‘âncora’ no correr do texto, como se faz nesta mesma frase (Figura 1).



Figura 1. Fotografia de Tomas Castelazo, *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel de León*, Guanajuato, Mexico (2009).

[Times 10, centrado, parágrafo sem avanço; imagem sempre com a referência autor, data; altura da imagem: c. 7cm]

As Figuras também podem apresentar-se agrupadas (Figuras 2 e 3) com a ‘moldagem do texto’ na opção ‘em linha com o texto,’ controlando-se o seu local e separações (tecla ‘enter’ e ‘espaço’), e também a centragem com o anular do avanço de parágrafos.



Figura 2. A estátua de Agassiz frente ao edifício de zoologia da Universidade de Stanford, Palo Alto, Califórnia, após o terramoto de 1906 (Mendenhall, 1906). **Figura 3.** Efeitos do teste ‘stokes’ sobre o dirigível ‘Blimp’ colocado em voo a 8 km do cogumelo atômico, em 7 de Agosto de 1957 (United States Department of Energy, 1957).

[Times 10, parágrafo sem avanço. Imagens sempre com a referência autor, data; altura das imagens: c. 7cm; separação entre imagens: um espaço de teclado]

Na categoria ‘Quadro’ estão as tabelas que, ao invés, são legendadas por cima. Também têm sempre a sua âncora no texto, como se faz nesta mesma frase (Quadro 1). A numeração das Figuras é seguida e independente da numeração dos Quadros, também seguida.

Quadro 1. Exemplo de um Quadro.

1	2	3
4	5	6
7	8	9

A Figura pode reproduzir, por exemplo, uma obra de arte com autor e fotógrafo conhecidos (Figura 4).



Figura 4. Instalação *O carro/A grade/O ar*, de Raul Mourão, no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Fraipont, 2001).

A Figura também pode reproduzir uma obra bidimensional (Figura 5).



Figura 5. Josefa de Óbidos (c. 1660), *O cordeiro pascal*. Óleo sobre tela, 88x116cm. Museu de Évora, Portugal.

O autor do artigo é o responsável pela autorização da reprodução da obra (notar que só os autores da CE que faleceram há mais de 70 anos têm a reprodução do seu trabalho bidimensional em domínio público).

Cita-se agora, como exemplo suplementar, o conhecido espremedor de citrinos de forma aracnóide (Starck, 1990). Se se pretender apresentar uma imagem do objeto, como se mostra na Figura 6, não esquecer a distinção entre o autor do objeto, já convenientemente citado na frase anterior, e o autor e origem da fotografia, que também segue na legenda.



Figura 6. O espremedor de citrinos de Philippe Starck (1990). Foto de Morberg (2009).

Notar que no exemplo do espremedor de citrinos, tanto o objeto como a sua foto têm citação e referência separadas (veja-se como constam no capítulo ‘Referências’ deste meta-artigo). O mesmo sucedera, aliás, no exemplo da instalação da Figura 4.

Se o autor do artigo é o autor da fotografia ou de outro qualquer gráfico assinala o facto como se exemplifica na Figura 7.



Figura 7. Apostolado na ombreira do portal da Sé de Évora, Portugal. Fonte: própria.

Caso o autor sinta dificuldade em manipular as imagens inseridas no texto pode optar por apresentá-las no final, após o capítulo ‘Referências,’ de modo sequente, uma por página, e com a respetiva legenda. Todas as Figuras e Quadros têm de ser referidas no correr do texto, com a respetiva ‘âncora.’

4. Sobre as referências

O capítulo ‘Referências’ apresenta as fontes citadas, e apenas essas. Cada vez mais as listas bibliográficas tendem a incluir referências a materiais não papel, como vídeos, DVD, CD, ou sítios na *Internet* (páginas, bases de dados, ficheiros ‘*.pdf,’ monografias ou periódicos em linha, fotos, filmes). O capítulo ‘Referências’ é único e não é dividido em subcapítulos.

Conclusão

A Conclusão, a exemplo da Introdução e das Referências, não é uma secção numerada e apresenta uma síntese que resume e torna mais claro o corpo e argumento do artigo, apresentando os pontos de vista com concisão. Pode terminar com propostas de investigação futura.

Referências [Este título: Times 12, negrito; toda lista seguinte: Times 11, alinhado à esquerda, avanço 1 cm]

- Castelazo, Tomas (2009) *Detalle de la puerta de la celda 18 de la vieja cárcel de León, Guanajuato, México*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cell_door_detail.jpg>
- Eco, Umberto (2007) *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Presença. ISBN: 978-972-23-1351-3
- Fraipont, Edouard sobre obra de Raul Mourão (2001) *A instalação “O carro/A grade/O ar,” exposta no Panorama da Arte Brasileira, 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:CarrosGradeAr.jpg>>
- Mendenhall, WC (1906) *The Agassiz statue, Stanford University, California: April 1906* [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Agassiz_statue_Mwc00715.jpg>
- Morberg, Niklas (2009) *Juicy Salif*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juicy_Salif_-_78365.jpg>
- Óbidos, Josefa de (c. 1660) *O cordeiro pascal*. [Consult. 2009-05-26] Reprodução de pintura. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josefa_cordeiro-pascal.jpg>
- Starck, Philippe (1990) *Juicy salif*. [Objecto] Crusinallo: Alessi. 1 espremedor de citrinos: alumínio fundido.
- United States Department of Energy (1957) *PLUMBBOB/STOKES/ dirigible - Nevada test Site*. [Consult. 2009-05-26] Fotografia. Disponível em <URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:NTS_Barrage_Balloon.jpg>

Chamada de trabalhos: VI Congresso CSO'2015 em Lisboa

*Call for papers:
6th CSO'2015 in Lisbon*

VI Congresso Internacional CSO'2015 — “Criadores Sobre outras Obras”

26 março a 1 abril 2015, Lisboa, Portugal. www.cso.fba.ul.pt

1. Desafio aos criadores e artistas nas diversas áreas

Incentivam-se comunicações ao congresso sobre a obra de um artista ou criador. O autor do artigo deverá ser ele também um artista ou criador graduado, exprimindo-se numa das línguas ibéricas.

Tema geral / Temática:

Os artistas conhecem, admiram e comentam a obra de outros artistas — seus colegas de trabalho, próximos ou distantes. Existem entre eles afinidades que se desejam dar a ver.

Foco / Enfoque:

O congresso centra-se na abordagem que o artista faz à produção de um outro criador, seu colega de profissão.

Esta abordagem é enquadrada na forma de comunicação ao congresso. Encorajam-se as referências menos conhecidas ou as leituras menos ‘óbvias.’

É desejável a delimitação: aspetos específicos conceptuais ou técnicos, restrição a alguma (s) da(s) obra(s) dentro do vasto corpus de um artista ou criador.

Não se pretendem panoramas globais ou meramente biográficos / historiográficos sobre a obra de um autor.

2. Línguas de trabalho

Oral: Português; Castelhana.

Escrito: Português; Castelhana; Galego; Catalão.

3. Datas importantes

Data limite de envio de resumos: 20 dezembro 2014.

Notificação de pré-aceitação ou recusa do resumo: 2 janeiro 2015.

Data limite de envio da comunicação completa: 13 janeiro 2015.

Notificação de conformidade ou recusa: 24 janeiro 2015.

As comunicações mais categorizadas pela Comissão Científica são publicadas em periódicos académicos como o número 11 da Revista :*Estúdio*, os números 5 e 6 da revista *Gama*, os números 5 e 6 da revista *Croma*, lançadas em simultâneo com o Congresso CSO'2015. Todas as comunicações são publicadas nas Atas *online* do VI Congresso (dotada de ISBN).

4. Condições para publicação

- Os autores dos artigos são artistas ou criadores graduados, no máximo de dois por artigo.
- O autor do artigo debruça-se sobre outra obra diferente da própria.
- Incentivam-se artigos que tomam como objeto um criador oriundo de país de idioma português ou espanhol.
- Incentiva-se a revelação de autores menos conhecidos.
- Uma vez aceite o resumo provisório, o artigo só será aceite definitivamente se seguir o manual de estilo publicado no sítio internet do Congresso e tiver o parecer favorável da Comissão Científica.
- Cada participante pode submeter até dois artigos.

5. Submissões

Primeira fase, RESUMOS: envio de resumos provisórios. Cada comunicação é apresentada através de um resumo de uma ou duas páginas (máx. 2.000 caracteres) que inclua uma ou duas ilustrações. Instruções detalhadas em www.cso.fba.ul.pt

Segunda fase, TEXTO FINAL: envio de artigos após aprovação do resumo provisório. Cada comunicação final tem cinco páginas (9.000 a 11.000 caracteres c/ espaços referentes ao corpo do texto sem contar com resumos e bibliografia). O formato do artigo, com as margens, tipos de letra e regras de citação, está disponível no meta-artigo auto exemplificativo, disponível no site do congresso e em capítulo dedicado nas revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*.

6. Apreciação por 'double blind review' ou 'arbitragem cega.'

Cada artigo recebido pelo secretariado é reenviado, sem referência ao autor, a dois, ou mais, dos membros da Comissão Científica, garantindo-se no processo o anonimato de ambas as partes — isto é, nem os revisores científicos conhecem a identidade dos autores dos textos, nem os autores conhecem a identidade do seu revisor (*double-blind*). No procedimento privilegia-se também a distância geográfica entre origem de autores e a dos revisores científicos.

Critérios de arbitragem:

- Dentro do tema proposto para o Congresso, "Criadores Sobre outras Obras," versar preferencialmente sobre autores com origem nos países do arco de línguas de expressão ibérica, ou autores menos conhecidos;
- Interesse, relevância e originalidade do texto;
- Adequação linguística;
- Correta referência de contributos e autores e formatação de acordo com o texto de normas.

7. Custos

O valor da inscrição irá cobrir os custos de publicação, os materiais de apoio distribuídos e os snacks/café de intervalo, bem como outros custos de organização. Despesas de almoços, jantares e dormidas não incluídas.

A participação pressupõe uma comparticipação de cada congressista ou autor nos custos associados. Estudantes dos cursos de mestrado e doutoramento da FBAUL estão isentos.

Como autor de UMA comunicação: 120 euro (cedo), 160 euro (tarde).

Como autor de DUAS comunicações: 240 euro (cedo), 340 euro (tarde).

Como participante espectador: 55 euro (cedo), 75 euro (tarde).

Condições especiais para alunos e docentes da FBAUL.

Conferencistas, inscrição cedo: até 16 fevereiro 2015

Conferencistas, inscrição tarde: até 23 fevereiro 2015

No material de apoio incluem-se exemplares das revistas :*Estúdio*, *Gama* e *Croma*, além da produção *online* das Atas do Congresso.

Contactos

CIEBA: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes

FBAUL: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Largo da Academia Nacional de Belas-Artes

1249-058 Lisboa, Portugal

congressocso@gmail.com | www.cso.fba.ul.pt

Gama, estudos artísticos

Gama, artistic studies

Notas biográficas — Conselho editorial & pares académicos

*Editing committee & academic peers
— biographic notes*



ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA (Espanha). Almudena Fernández Fariña é Doutora em Belas Artes pela Universidade de Vigo, e docente na Faculdade de Belas Artes. Formación académica na Faculdade de Belas Artes de Pontevedra (1990/1995), School of Art and Design, Limerick, Irlanda, (1994), Ecole de Beaux Arts, Le Mans, França (1996/97) e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Salamanca (1997/1998). Actividade artística através de exposições individuais e coletivas, com participação em numerosos certames, bienais e feiras de arte nacionais e internacionais. Exposições individuais realizadas na Galería SCQ (Santiago de Compostela, 1998 e 2002), Galería Astarté (Madrid, 2005), Espaço T (Porto, 2010) ou a intervenção realizada no MARCO (Museo de Arte Contemporánea de Vigo, 2010/2011) entre outras. Representada no Museo de Arte Contemporánea de Madrid, Museo de Pontevedra, Consello de Contas de Galicia, Fundación Caixa Madrid, Deputación de A Coruña. Alguns prémios e bolsas, como o Prémio de Pintura Francisco de Goya (Villa de Madrid) 1996, o Premio L'OREAL (2000) ou a Bolsa da Fundação POLLOCK-KRASNER (Nova York 2001/2002). En 2011 publica “Lo que la pintura no es” (Premio Extraordinario de tese 2008/2009 da Universidade de Vigo e Premio à investigação da Deputación Provincial de Pontevedra, 2009). Almudena Fernández Fariña (Espanha). Desde 2012 membro da Sección de Creación e Artes Visuais Contemporáneas do Consello de Cultura Galega.



ÁLVARO BARBOSA (Portugal / Angola, 1970). Professor Associado e Dean da Faculdade de Indústrias Criativas da Universidade de São José (USJ), em Macau, China. Exerceu a função de diretor do Departamento de Som e Imagem da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa (UCP- Porto) até setembro de 2012, foi co- fundador em 2004, do Centro de Investigação para a Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR), fundou 2009, a Creative Business Incubator ARTSpin e em 2011 o Centro de Criatividade digital (CCD). Durante este período de tempo, introduziu na UCP-Porto vários currículos inovadores, tais como o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes, o Programa de Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas e as Pós-Graduações em Fotografia e Design Digital. Licenciado em Engenharia Eletrónica e Telecomunicações pela Universidade de Aveiro em 1995, Doutorado no ano 2006 em Ciências da Computação e Comunicação Digital pela Universidade Pompeu Fabra — Barcelona, concluiu em 2011 um Pós-Doutoramento na Universidade de Stanford nos Estados Unidos. A sua atividade enquadra-se no âmbito das Tecnologias das Artes, Criação Musical, Arte Interativa e Animação 3D, sendo a sua área central de especialização Científica e Artística a Performance Musical Colaborativa em Rede. O seu trabalho

como Investigador e Artista Experimental, tem sido extensivamente divulgado e publicado ao nível internacional (mais informações em www.abarbosa.org).



ANTÓNIO DELGADO (Portugal). Doutor em Belas Artes (escultura) Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco (Espanha). Diploma de Estudos Avançados (Escultura). Universidade do País Basco. Pós graduação em Sociologia do Sagrado, Universidade Nova de Lisboa. Licenciado em Escultura, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi diretor do mestrado em ensino de Artes Visuais na Universidade da Beira Interior, Covilhã. Lecionou cursos em várias universidades em Espanha e cursos de Doutoramento em Belas Artes na Universidade do País Basco. Como artista plástico, participou em inúmeras exposições, entre colectivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro e foi premiado em vários certames. Prémio Extraordinário de Doutoramento em Humanidades, em Espanha. Organizador de congressos sobre Arte e Estética em Portugal e estrangeiro. Membro de comités científicos de congressos internacionais. Da sua produção teórica destacam-se, os títulos “Estética de la muerte em Portugal” e “Glossário ilustrado de la muerte”, ambos publicados em Espanha. Atualmente é professor coordenador na Escola de Arte e Design das Caldas da Rainha do IPL, onde coordena a licenciatura e o mestrado de Artes Plásticas.



APARECIDO JOSÉ CIRILLO (Brasil). É pesquisador vinculado ao LEENA-UFES, Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes da Universidade Federal de Espírito Santo (UFES) (grupo de pesquisa em Processo de Criação). Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes da UFES e artista plástico. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é Professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, Artes Visuais e Teorias e História da Arte, atuando nos seguintes temas: artes e processos contemporâneos, arte pública e teoria do processo de criação. É editor da Revista Farol (ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008, foi Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atualmente é Pró-reitor de Extensão da UFES.



ARTUR RAMOS (Portugal). Nasceu em Aveiro em 1966. Licenciou-se em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2001 obteve o grau de Mestre em Estética e filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 2007 doutorou-se em Desenho pela Faculdade de Belas-Artes da mesma Universidade, onde exerce funções de docente desde 1995. Tem mantido uma constante investigação em torno do Retrato e do Auto-retrato, temas abordados nas suas teses de mestrado, *O Auto-retrato ou a Reversibilidade do Rosto*, e de doutoramento, *Retrato: o Desenho da Presença*. O corpo humano e a sua representação gráfica tem sido alvo da sua investigação mais recente. O seu trabalho estende-se também ao domínio da investigação arqueológica e em particular ao nível do desenho de reconstituição.

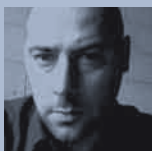


CARLOS TEJO (Espanha). Doctor en Bellas Artes por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular de la Universidad de Vigo. Su línea de investigación se bifurca en dos intereses fundamentales: análisis de la performance y estudio de proyectos fotográficos que funcionen como documento de un proceso performativo o como herramienta de la práctica artística que tenga el cuerpo como centro de interés. A su vez, esta orientación en la investigación se ubica en contextos periféricos que desarrollan temáticas relacionadas con aspectos identitarios, de género y transculturales. Bajo este *corpus* de intereses, ha publicado artículos e impartido conferencias y seminarios en los campos de la performance y la fotografía, fundamentalmente. Es autor del libro: “El cuerpo habitado: fotografía cubana para un

fin de milenio". En el apartado de la gestión cultural y el comisariado destaca su trabajo como director de las jornadas de performance "Chámalle X" (<http://webs.uvigo.es/chamalle/>). Dentro de su trayectoria como artista ha llevado a cabo proyectos en: Colegio de España en París; Universidad de Washington, Seattle; Akademia Stuck Pieknych, Varsovia; Instituto Superior de Arte (ISA), La Habana; Centro Cultural de España, San José de Costa Rica; Centro Galego de Arte Contemporânea (CGAC), Santiago de Compostela; Museum Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania; ACU, Sídney o University of the Arts, Helsinki, entre otros.



CLEOMAR ROCHA (Brasil). Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA), Mestre em Arte e Tecnologia da Imagem (UnB). Professor do Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás. Coordenador do Media Lab UFG. Artista-pesquisador. Atua nas áreas de arte, design, produtos e processos inovadores, com foco em mídias interativas, incluindo *games*, interfaces e sistemas computacionais. É supervisor de pós-doutorado na Universidade Federal de Goiás e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Estudos de pós-doutoramentos em Estudos Culturais (UFRJ), e em Tecnologias da Inteligência e Design Digital (PUC-SP).



FRANCISCO PAIVA (Portugal). Francisco Tiago Antunes Paiva, Professor Auxiliar da Universidade da Beira Interior, onde dirige o 1º Ciclo de estudos em Design Multimédia. Doutor em Belas Artes, especialidade de Desenho, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do País Basco, licenciado em Arquitectura pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e licenciado em Design pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Foi investigador-visitante na Universidade de Bordéus — 3. É Investigador integrado do LabCom na linha de Cinema e Multimédia. O seu interesse principal de investigação centra-se nos processos espaço-temporais. Autor de diversos artigos sobre arte, design, arquitectura e património e dos livros *O Que Representa o Desenho? Conceito, objectos e fins do desenho moderno* (2005) e *Auditórios: Tipo e Morfologia* (2011). Coordenador Científico da DESIGNA — Conferência Internacional de Investigação em Design (www.designa.ubi.pt).



HEITOR ALVELOS (Portugal). Doutorado em Design pelo Royal College of Art (2003) e Mestre em Comunicação Visual pela School of the Art Institute of Chicago (1992). Professor de Design e Novos Media na Universidade do Porto, tem contribuído para a implementação estratégica da Disciplina de Investigação em Design no contexto português, quer como membro do Conselho Científico da Fundação para a Ciência e Tecnologia, quer como Director, pela U.Porto, do ID+, Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura. Desenvolve I&D no âmbito do Programa UTAustin-Portugal para os Media Digitais desde 2006, sendo atualmente o seu Director Nacional para *Outreach*. Ainda no âmbito do Programa UTAustin-Portugal, dirige o FuturePlaces, medialab para a cidadania, desde 2008. É membro de diversos Conselhos internacionais, incluindo o Executive Board da European Academy of Design e o Advisory Board for Digital Communities do Ars Electronica, e o Conselho Consultivo do programa Manobras no Porto. Desde 2000, desenvolve trabalho sonoro, cenográfico e de design com diversas editoras: Ash International, Touch, Cronica Electronica e Tapeworm. Comissaria desde 2002 o laboratório de crítica cultural Autodigest, canta na Stopestra desde 2011 e co-dirige a editora de música aleatória 3-33.me. Áreas de investigação incluem media participativos, cidadania criativa e criminologia cultural.



JOÃO PAULO QUEIROZ (Portugal). Curso Superior de Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. Mestre em Comunicação, Cultura, e Tecnologias de Informação pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISC-TE). Doutor em Belas-Artes pela Universidade de Lisboa. É professor na Faculdade de Belas-Artes desta Universidade (FBAUL), responsável pelo doutoramento na área de especialidade em Arte Multimédia e leciona nos diversos cursos de

Licenciatura, Mestrado e Doutoramento. Professor nos cursos de doutoramento em Ensino da Universidade do Porto e de doutoramento em Artes da Universidade de Sevilha. Co autor dos programas de Desenho A e B (10º ao 12º anos) do Ensino Secundário. Dirigiu formação de formadores e outras ações de formação em educação artística creditadas pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua. Livro *Cativar pela imagem, 5 textos sobre Comunicação Visual* FBAUL, 2002. Investigador integrado no Centro de Estudos e Investigação em Belas-Artes (CIEBA), ativo nas áreas de Teoria da Imagem e de Educação Artística. Coordenador do Congresso Internacional CSO (2010, 2011, 2012, 2013) e diretor das revistas académicas *:Estúdio*, ISSN 1647-6158, *Gama* ISSN 2182-8539, e *Croma* ISSN 2182-8547. Coordenador do Congresso Matéria-Prima, Práticas das Artes Visuais no Ensino Básico e Secundário (2012, 2013). Dirige a Revista *Matéria-Prima*, ISSN 2182-9756. Membro de diversas comissões e painéis científicos, de avaliação, e conselhos editoriais. Subdiretor da FBAUL. Diversas exposições individuais de pintura. Prémio de Pintura Gustavo Cordeiro Ramos pela Academia Nacional de Belas-Artes em 2004.



J. PAULO SERRA (Portugal). J. Paulo Serra é Licenciado em Filosofia pela Faculdade de Letras de Lisboa e Mestre, Doutor e Agregado em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior. Nesta Universidade, é Professor Associado no Departamento de Comunicação e Artes e investigador no Laboratório de Comunicação e Conteúdos On-line (LABCOM), integrando o Grupo de Investigação sobre Informação e Persuasão. Desempenha, atualmente, os cargos de Presidente da Faculdade de Artes e Letras e de Diretor do Doutoramento em Ciências da Comunicação. É autor dos livros *A Informação como Utopia* (1998), *Informação e Sentido: O Estatuto Epistemológico da Informação* (2003) e *Manual de Teoria da Comunicação* (2008), co autor do livro *Informação e Persuasão na Web. Relatório de um Projecto* (2009) e co organizador das obras *Jornalismo Online* (2003), *Mundo Online da Vida e Cidadania* (2003), *Da comunicação da Fé à fé na Comunicação* (2005), *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã* (Actas, 2005), *Retórica e Mediatização: Da Escrita à Internet* (2008), *Pragmática: Comunicação Publicitária e Marketing* (2011) e *Filosofias da Comunicação* (2011). Tem ainda vários capítulos de livros e artigos publicados em obras coletivas e revistas. A sua investigação tem incidido, prioritariamente, nos processos de informação e persuasão relativos à comunicação mediática, com especial ênfase na que se refere à Internet.



JOAQUÍN ESCUDER (Espanha). Licenciado em Pintura por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona (1979/1984). Doctorado en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia (2001). Ha sido profesor en las siguientes universidades: Internacional de Catalunya y Murcia. En la actualidad lo es de la de Zaragoza. Ha sido becario, entre otras, de las siguientes instituciones: Generalitat de Catalunya, Casa de Velázquez, Grupo Endesa y Real Academia de España en Roma. Trabaja en cuestiones relacionadas con la visualidad y la representación en la pintura. Ha expuesto individualmente en las siguientes ciudades españolas: Madrid, Valencia, Zaragoza, Palma de Mallorca, Castellón y Cádiz. Ha participado en numerosas muestras colectivas, destacando en el exterior las realizadas en Utrecht, Venecia, París y Tokio. Su obra se encuentra representada en colecciones de instituciones públicas y privadas de España.



JOSU REKALDE (Espanha, Amorebieta — País Vasco, 1959) compagina la creación artística con la de profesor catedrático en la Facultad de Bellas Artes de La universidad del País Vasco. Su campo de trabajo es multidisciplinar aunque su faceta más conocida es la relacionada con el video y las nuevas tecnologías. Los temas que trabaja se desplazan desde el intimismo a la relación social, desde el Yo al Otro, desde lo metalingüístico a lo narrativo. Ha publicado numerosos artículos y libros entre los que destacamos: *The Technological "Interface" in Contemporary Art* in *Innovation: Economic, Social and Cultural Aspects*. University of Nevada,

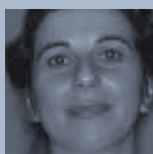


(2011). *En los márgenes del arte cibernético en Lo tecnológico en el arte..* Ed. Virus. Barcelona. (1997). *Bideo-Artea Euskal Herrian*. Editorial Kriselu. Donostia. (1988). *El vídeo, un soporte temporal para el arte* Editorial UPV/EHU. (1992). Su trabajo artístico ha sido expuesto y difundido en numerosos lugares entre los que podemos citar el Museo de Bellas Artes de Bilbao (1995), el Museo de Girona (1997), Espace des Arts de Toulouse (1998), Mappin Gallery de Sheffield (1998), el Espace d'Art Contemporani de Castelló (2000), Kornhaus Forum de Berna (2005), Goethe Institute de Roma (2004), Espacio menos1 de Madrid (2006), Na Solyanke Art Gallery de Moscú (2011) y como director artístico de la Ópera de Cámara Kaiser Von Atlantis de Víctor Ullman (Bilbao y Vitoria-Gasteiz 2008).

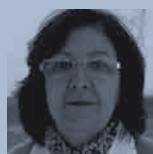
JUAN CARLOS MEANA (Espanha). Doctor em Belas Artes pela Universidade do País Basco. Estudos na ENSBA, Paris. Desde 1993 é professor do Departamento de Pintura da Universidade de Vigo. Numerosas exposições individuais e coletivas, com vários prémios e reconhecimentos. Publicou vários escritos e artigos em catálogos e revistas onde trabalha o tema da identidade. A negação da imagem no espelho a partir do mito de Narciso é uma das suas constantes no trabalho artístico e reflexivo. Também desenvolve diversos trabalhos de gestão relacionados com a docência na Facultad de Bellas Artes de Pontevedra (Universidade de Vigo) onde desempenha o cargo de decano (diretor), na actualidade.



LUÍS JORGE GONÇALVES (Portugal, 1962). Luís Jorge Gonçalves (Portugal, 1962) é doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em Ciências da Arte e do Património, com a tese *Escultura Romana em Portugal: uma arte no quotidiano*. A docência na Faculdade de Belas-Artes é entre a História da Arte (Pré-História e Antiguidade), a Museologia e a Arqueologia e Património, nas licenciaturas, nos mestrados de Museologia e Museografia e de Património Público, Arte e Museologia e no curso de doutoramento. Tem desenvolvido a sua investigação nos domínios da Arte Pré-Histórica, da Escultura Romana e da Arqueologia Pública e da Paisagem. Desenvolve ainda projetos no domínio da ilustração reconstitutiva do património, da função da imagem no mundo antigo e dos interfaces plásticos entre arte pré-histórica e antiga e arte contemporânea. É responsável por exposições monográficas sobre monumentos de vilas e cidades portuguesas.



MARGARIDA PRIETO (Portugal). Nasceu em Torres Vedras em 1976. Vive e trabalha em Lisboa. O seu percurso académico foi desenvolvido integralmente na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Em 2008 obteve o grau de Mestre com a dissertação «O Livro-Pintura» e, em 2013, o grau de Doutora em Pintura com a dissertação intitulada «A Pintura que retém a Palavra». Bolseira I&D da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) entre 2008 e 2012. É Investigadora no Centro de Investigação em Belas-Artes (CIEBA-FBA/UL), membro colaborador do Centro de Estudos em Comunicação e Linguagens (CECL-FCSH/UNL) e do Centro de Investigação em Comunicação Aplicada, Cultura e Novas Tecnologias (CICANT-JULHT). É Directora da Licenciatura em Artes Plásticas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Sob o pseudónimo Ema M tem realizado exposições individuais e coletivas, em território nacional e internacional, no campo da Pintura, e desenvolvido trabalhos na área da ilustração infantil. Escreve regularmente artigos científicos sobre a produção dos artistas que admira.



MARIA DO CARMO VENEROSO (Brasil). Maria do Carmo Freitas (nome artístico). Artista pesquisadora e Professora Titular da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG (2000) e Mestre (Master of Fine Arts — MFA) pelo Pratt Institute, New York, EUA (1984). Bacharel em Belas Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG (1978). Pós-doutorado na Indiana University — Bloomington, EUA (2009). Trabalha sobre as relações entre as artes, focalizando o campo ampliado da gravura e do livro de artista e suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea. Divide as suas atividades artísticas

com a prática do ensino, da pesquisa, da publicação e da administração universitária. Coordena o grupo de pesquisa (CNPq) *Caligrafias e Escrituras: Diálogo e Intertexto no Processo escritural nas Artes*. É membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG que ajudou a fundar, desde 2001. Coordenou a implantação do primeiro Doutorado em Artes do Estado de Minas Gerais e quinto do Brasil, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (2006). Foi professora da Indiana University, Bloomington, EUA em 2009, e coordena intercâmbio de cooperação com essa universidade. Tem obras na coleção da Fine Arts Library, da Indiana University, Bloomington, EUA, do Museu de Arte da Pampulha e em acervos particulares. Tem exposto sua produção artística no Brasil e no exterior. Publica livros e artigos sobre suas pesquisas, em jornais e revistas acadêmicas nacionais e internacionais. Organiza e participa de eventos nacionais e internacionais na sua área. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e consultora *Ad-Hoc* da Capes e do CNPq. É membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA).



MARILICE CORONA (Brasil). Artista plástica, graduação em Artes Plásticas Bacharelado em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Rio Grande do Sul, (UFRGS). Em 2002 defende a dissertação (In) Versões do espaço pictórico: convenções, paradoxos e ambiguidades no Curso de Mestrado em Poéticas Visuais do PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS. Em 2005, ingressa no Curso de Doutorado em Poéticas Visuais do mesmo programa, dando desdobramento à pesquisa anterior. Durante o Curso de Doutorado, realiza estágio doutoral de oito meses em l'Université Paris I — Panthéon Sorbonne-Paris/França, com a co-orientação do Prof. Dr. Marc Jimenez, Directeur du Laboratoire d'Esthétique Théorique et Appliquée. Em 2009, defende junto ao PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS a tese intitulada Autorreferencialidade em Território Partilhado. Além de manter um contínuo trabalho prático no campo da pintura e do desenho participando de exposições e eventos em âmbito nacional e internacional, é professora de pintura do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Como pesquisadora, faz parte do grupo de pesquisa "Dimensões artísticas e documentais da obra de arte" dirigido pela Prof. Dra. Mônica Zielinsky e vinculado ao CNPQ.



MARISTELA SALVATORI (Brasil), graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. É Doutora em Artes Plásticas pela Université de Paris I — Panthéon — Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPES, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Maseeel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em galerias e museus de Paris, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq). É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo (CNPq), trabalha com questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.



MÒNICA FEBRER MARTÍN (Espanha). Mònica Febrer Martín (Espanha). Licenciada em Belas Artes pela Universidad de Barcelona em 2005 e doctorada na mesma faculdade com a tese "Art i Desig: L'obra Artística, Font de Disseny Encoberts" em 2009. Premio extraordinario de licenciatura assim como também, prêmio extraordinário Tesis Doctoral. Atualmente continua ativa na produção artística e paralelamente realiza diferentes actividades (cursos, conferências, manifestações diversas) com o fim de fomentar a difusão e de facilitar a aproximação das práticas artísticas contemporâneas junto de classes menos elitistas. Premio de gravado no concurso Joan Vilanova (XXI), Manresa, 2012. Atualmente expõe o seu trabalho mediante uma seleção de desenhos e

vídeo-projeções com o título “De la Seducción” na livraria Papasseit (secção de arte), localizada na Praça Gispert, Manresa.



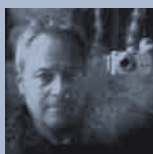
NEIDE MARCONDES (Brasil), Universidade Estadual Paulista (UNESP). Artista visual e professora titular. Doutora em Artes, Universidade de São Paulo (USP). Publicações especializadas, resenhas, artigos, anais de congressos, livros. Membro da Associação Nacional de Pesquisa em Artes Plásticas — ANPAP, Associação Brasileira de Críticos de Arte-ABCA, Associação Internacional de Críticos de Arte-AICA, Conselho Museu da Emigração e das Comunidades, Fafe, Portugal.



NUNO SACRAMENTO (Portugal). Nasceu em Maputo, Moçambique em 1973, e vive em Aberdeenshire, Escócia, onde dirige o Scottish Sculpture Workshop. É licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, graduado do prestigiado Curatorial Training Programme da DeAppel Foundation (bolseiro Gulbenkian), e Doutorado em curadoria pela School of Media Arts and Imaging, Dundee University com a tese *Shadow Curating: A Critical Portfolio*. Depois de uma década a desenvolver exposições e plataformas de projeto internacionais, torna-se investigador associado em Pós-Doutoramento da GradCAM, Dublin e da FBA-UL onde pertence à comissão científica do congresso CSO e da revista :Estúdio. É co-autor do livro *ARTocracy. Art, Informal Space, and Social Consequence: A Curatorial book in collaborative practice*.



ORLANDO FRANCO MANESCHY (Brasil). Pesquisador, artista, curador independente e crítico. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É professor na Universidade Federal do Pará, atuando na graduação e pós-graduação. Coordenador do grupo de pesquisas *Bordas Diluídas* — UFPA/CNPq. É articulação do *Mirante* — *Território Móvel*, uma plataforma de ação ativa que viabiliza proposições de arte. Como artista tem participado de exposições e projetos no Brasil e no exterior, como: *Rotas: desvios e outros ciclos*, CDMAC, Fortaleza, 2012 ; *Entre o Verde Desconforto do Úmido*, CCSP, São Paulo, 2012; *Superperformance*, São Paulo, 2012 ; *Arte Pará* 2011, Belém, 2011; *Wild Nature*, Alemanha, 2009; *Equatorial*, Cidade do México, 2009;,, entre outros. Recebeu, dentre outros prêmios, a Bolsa Funarte de Estímulo à Produção Crítica em Artes (Programa de Bolsas 2008); o *Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça / Prêmio Proculura de Estímulo às Artes Visuais 2010* da Funarte e o *Prêmio Conexões Artes Visuais* — MINC | Funarte | Petrobras 2012, com os quais estruturou a *Coleção Amazoniana de Arte da UFPA*, realizando mostras, seminários, site e publicação no Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*. Realizou, as seguintes curadorias: *Projeto Correspondência* (plataforma de circulação via arte-postal), 2003-2008; *Entorno de Operações Mentais*, 2006; *Contigüidades* — *dos anos 1970 aos anos 2000* (40 anos de história da arte em Belém), 2008; Projeto Arte Pará 2008, 2009 e 2010; *Amazônia, a arte, 2010*; *Contra-Pensamento Selvagem* (dentro de Caos e Efeito), (com Paulo Herkenhoff, Clarissa Diniz e Cayo Honorato), 2011; Projeto *Amazônia, Lugar da Experiência*, 2012, entre outras.



PEP MONTOYA (Espanha). Estudios en la Facultad de Bellas Artes de la universidad de Barcelona, Licenciado en Bellas Artes (1990-1995) Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (2002), Licenciado en Artes Escénicas por el Instituto del Teatro Barcelona 1986- 1990. Secretario Académico del Departamento de Pintura 2004 — 2008. Vicedecano de cultura i Estudiantes 2008 — 2012. Desde diciembre 2012 forma parte del Patronato de la Fundación Felicia Fuster de Barcelona Actualmente, profesor y coordinador Practicum Master *Producció Artística i Recerca ProDart* (línea: *Art i Contextos Intermedia*) Obras en: Colecció Testimoni La Caixa (Barcelona), Colección Ayuntamiento de Barcelona, Colección L’Oreal de Pintura (Madrid), Colección BBV Barcelona, Colección Todisa grupo Bertelsmann, Colección Patrimonio de la Universidad de Barcelona, Beca de la Fundación Amigò Cuyás. Barcelona. Colecciones privadas en España (Madrid, Barcelona), Inglaterra (Londres) y Alemania (Manheim).

Sobre a *Gama*

Grupo de periódicos académicos associados ao Congresso Internacional CSO

A Revista *Gama* surge do contexto muito produtivo e internacional dos Congressos CSO (Criadores Sobre outras Obras), realizados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. A exigência das comunicações aprovadas, a sua qualidade, e os rigorosos procedimentos de seriação e arbitragem cega, foram fatores que permitiram estabelecer perfeita articulação entre a comissão científica internacional do Congresso CSO e o Conselho Editorial das revistas que integram este conjunto a ele associado: as revistas *Croma*, *Gama* e *Estúdio*. Pretende-se criar plataformas de disseminação mais eficazes e exigentes, para conseguir fluxos e níveis mais evoluídos de práticas de investigação em Estudos Artísticos.

Pesquisa feita pelos artistas

Cada vez existem mais criadores com formação especializada ao nível do mestrado e do doutoramento, com valências múltiplas e transdisciplinares, e que são autores aptos a produzirem investigação inovadora. Trata-se de pesquisa, dentro da Arte, feita pelos artistas. Não é uma investigação endógena: os autores não estudam a sua própria obra, estudam a obra de outro profissional seu colega.

Procedimentos de revisão cega

A *Gama* é uma revista de âmbito académico em estudos artísticos. Propõe aos criadores graduados que abordem discursivamente a obra de seus colegas de profissão. O Conselho Editorial aprecia os resumos e os

artigos completos segundo um rigoroso procedimento de arbitragem cega (*double blind review*): os revisores do Conselho Editorial desconhecem a autoria dos artigos que lhes são apresentados, e os autores dos artigos desconhecem quais foram os seus revisores. Para além disto, a coordenação da revista assegura que autores e revisores não são oriundos da mesma zona geográfica.

Arco de expressão ibérica

Este projeto tem ainda uma outra característica, a da expressão linguística. A *Gama* é uma revista que assume como línguas de trabalho as do arco de expressão das línguas ibéricas, — que compreende mais de 30 países e c. de 600 milhões de habitantes — pretendendo com isto tornar-se um incentivo de descentralização, e ao mesmo tempo um encontro com culturas injustamente afastadas. Esta latinidade é uma zona por onde passa a nova geografia política do Século XXI.

Uma revista internacional

A maioria dos autores publicados pela *Gama* não são afiliados na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa nem no respetivo Centro de Investigação (CIEBA): muitos são de origem variada e internacional. Também o Conselho Editorial é internacional (Portugal, Espanha, Brasil) e inclui uma maioria de elementos exteriores à FBAUL e ao CIEBA: entre os 18 elementos, apenas 4 são afiliados à FBAUL / CIEBA.

Aquisição de exemplares e assinaturas

Preço de venda ao público: 10 € + portes de envio

Assinatura anual (dois números): 15 €

Para adquirir os exemplares da revista *Gama* contactar — Gabinete de Relações Públicas da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
Largo da Academia Nacional de Belas-Artes 1249-058 Lisboa, Portugal

T +351 213 252 108 / **F** +351 213 470 689

Mail: grp@fba.ul.pt

A revista de estudos artísticos *GAMA* encontra, neste terceiro número, um caminho mais definido dentro do projeto global da comunicação de artistas sobre as obras de outros artistas. A Revista *GAMA* percorre tradições, registros, ações e intervenções artísticas, que assinalaram diversos momentos, com diferentes graus de difusão. Visa-se resgatar, recuperar a arte: é voltar a olhar, pelo escopo particular de um artista, a intervenção de um outro artista, com algum tempo de intervalo entre ambos. Este intervalo é um tempo de sedimentação, de filtragem, ou de recuperação de valores quase esquecidos. O tempo pode fornecer um ponto de vista privilegiado que permite novas interpretações, valorizações, interligações. Permite-se a reativação, o restauro: restauro não no sentido material, mas no sentido da reapresentação do conteúdo possibilitando reforçar um “museu imaginário,” livre de fronteiras e de hierarquias estabelecidas (Malraux). Os objetos de arte anteriores podem ter originado, ou vir a originar, novas obras, na sequência imprevisível dos discursos humanos mais significativos, reagrupando-se em termos de “ação” ou de “orientação,” de “imagem” ou de “palavra,” (Warburg) permitindo “restituir ao discurso o caráter de acontecimento” (Foucault).

Entre a história e a memória, o arquivo e a deriva, a viagem e a identidade, a permanência e a resistência, a *Revista GAMA* vem assinalando um percurso de salvaguarda, de marcação de registros, de preservação de uma riqueza, ora material ora conceptual: a arte detém-se e debruça-se sobre as suas marcas, os seus projetos, os seus registros, as suas transições. Debruçamo-nos sobre os homens.

ISBN 978-989-8300-87-4



9 789898 300874 >